
« Israël è bella in teatro, ma in cinematografo no »

L'adaptation cinématographique d'Israël d'Henry Bernstein en Italie par André Antoine

Manon Billaut



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/379>

DOI : 10.4000/doublejeu.379

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2017

Pagination : 85-98

ISBN : 978-2-84133-895-5

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Manon Billaut, « « Israël è bella in teatro, ma in cinematografo no » », *Double jeu* [En ligne], 14 | 2017, mis en ligne le 31 décembre 2018, consulté le 19 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/379> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.379>



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

« ISRAËL È BELLA IN TEATRO, MA IN CINEMATOGRAFO NO »

L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE D'*ISRAËL*
D'HENRY BERNSTEIN EN ITALIE PAR ANDRÉ ANTOINE

« *Israël* est belle au théâtre, mais au cinématographe non »¹. Ce titre, tiré d'une critique du film d'André Antoine publiée dans la revue spécialisée *Cronache de l'attualità cinematografica* au moment de sa sortie en Italie en 1919, pose d'emblée les difficultés rencontrées par le metteur en scène français pour porter sur les écrans la pièce de Bernstein créée au théâtre du Vaudeville le 13 octobre 1908. Le théâtre d'Henry Bernstein semble pourtant éminemment cinématographique. Pour preuve, le nombre important de ses pièces portées à l'écran : plus de vingt-cinq adaptations entre 1914 et 1986. Au sein de ce corpus, l'adaptation d'*Israël* par Antoine est singulière. Contrairement aux autres adaptateurs qui ne rencontrèrent Bernstein qu'au cinéma, Antoine avait en effet déjà porté deux de ses œuvres à la scène, et notamment la première, *Le marché*, en 1900 au théâtre Antoine². Le parallèle entre ces deux modes de représentation s'avère donc particulièrement intéressant. De plus, les deux hommes étaient amis, et Bernstein n'hésitait pas à intervenir dans la mise en scène de ses pièces par Antoine. On peut imaginer que cette adaptation cinématographique a été également réalisée dans une communion intellectuelle et artistique. Enfin, elle interroge la réception du répertoire théâtral français en dehors de ses frontières. Ce n'est

-
1. G. Lega, *Cronache de l'attualità cinematografica*, n° 11, 30 avril 1919 (nous traduisons, comme l'ensemble des sources italiennes citées ultérieurement).
 2. Rappelons que pour Bernstein, Antoine, engagé au cinéma depuis 1915, reviendra au théâtre en 1922 avec la mise en scène de *Judith* au Gymnase, pièce à laquelle l'auteur fut le plus attaché selon son biographe. Voir G. Bernstein Gruber et G. Maurin, *Bernstein le magnifique. 50 ans de théâtre, de passions et de vie parisienne*, Paris, J.-C. Lattès, 1988, p. 204.

pas un cas unique puisque plusieurs pièces de Bernstein ont été adaptées sur les écrans étrangers, et notamment en Italie³. Néanmoins, c'est ici un Français qui s'est chargé de cette adaptation à l'étranger, et la double confrontation d'un metteur en scène et d'un auteur à une culture et à des pratiques qui ne leur sont pas familières est à questionner. *Israël* est une pièce ambiguë dans l'œuvre de Bernstein. Elle souleva une polémique à sa représentation en France, et lui donner une nouvelle portée médiatique avec le cinéma et dans un pays où la question juive ne se posait pas de la même façon après la Première Guerre mondiale suscita de nombreux débats.

C'est ainsi l'adaptation de cette œuvre à un nouveau médium et dans une situation socioculturelle très différente de celle de la France à la fin de la Grande Guerre qui nous a interrogée. Le détail de la relation singulière unissant le metteur en scène et l'auteur dramatique nous permettra d'abord de souligner l'investissement de Bernstein dans la mise en scène de ses pièces, la part de création de l'auteur ne se limitant pas à l'écriture dramatique. Une analyse des différents textes dont nous disposons (la pièce, le scénario d'Antoine, le film), des documents contextuels (la correspondance d'Antoine⁴) et de la presse de l'époque montrera ensuite la singularité du contexte de production des films en Italie par rapport au modèle français. Nous dégagerons enfin les points de rupture entre l'œuvre originale et la lecture livrée par Antoine dans son film, qui se soumet à la fois aux exigences de la maison de production et à l'air du temps.

BERNSTEIN, UN AUTEUR IMPLIQUÉ DANS LA MISE EN SCÈNE DE SES PIÈCES

« Un jour je ferai une pièce et je voudrais qu'Antoine la mette en scène et la joue »⁵. Voici les mots qu'Henry Bernstein adressa au metteur en scène le 13 janvier 1900 afin de se présenter à lui, l'usage de la troisième personne permettant de le glorifier. Bernstein n'avait pas encore 24 ans et c'est au directeur du théâtre Antoine qu'il écrivait afin de lui faire part de son fort désir de voir l'une de ses pièces être portée à la scène par celui qu'il

-
3. Ce pays était très preneur des créations des auteurs dramatiques français et, de 1909 à 1929, les Italiens adaptèrent plus de 130 pièces de théâtre françaises au cinéma. Voir, à ce sujet, M. Gignac, « Des planches à la pellicule : les adaptations cinématographiques italiennes du théâtre français », *Cinéarchives*, juillet 2010.
 4. La correspondance d'Antoine est la partie la plus importante du fonds André Antoine qui est conservé au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France. Encore en cours de cotation, ce fonds porte la cote générique 4-COL-113.
 5. H. Bernstein à A. Antoine, lettre datée du 13 janvier 1900, BnF/ASP, 4-COL-113 (659).

considérait comme le plus grand metteur en scène du moment, après avoir assisté, quelques années plus tôt, aux représentations du Théâtre-Libre⁶. Exilé en Belgique pour désertion après sept mois de service militaire, c'est ainsi par le biais de la correspondance que Bernstein apprivoisa Antoine⁷. La correspondance d'Antoine conservée au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France comprend plus de 180 lettres de Bernstein et quelques doubles de lettres d'Antoine en 1921, au moment de la mise en scène de *Judith*⁸. C'est dire l'importance qu'Antoine attachait à ces échanges, le metteur en scène ne conservant quasiment jamais les doubles de ses lettres. Le fonds Bernstein de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine, très riche par sa correspondance, ne contient en revanche aucune lettre d'Antoine, ni même de documentation sur l'adaptation d'*Israël* au cinéma.

Les nombreuses lettres que Bernstein adressa à Antoine soulignent l'admiration réciproque et la communion intellectuelle entre les deux hommes. Ils se rejoignaient notamment dans une même conception du théâtre et de la mise en scène, basée sur un travail de documentation soigné et un souci de répondre aux préoccupations contemporaines. Le fonds ne conservant aucune lettre d'Antoine avant 1921, il est difficile de savoir ce que le metteur en scène pensait de ce jeune auteur dramatique. Seules les lettres de Bernstein dénotent la singularité de leur relation. Comme à son habitude, Antoine souhaita donner sa première chance à un jeune auteur. Bernstein, de son côté, prévoyait le succès assuré de sa pièce par ce metteur en scène renommé et pensait que cela lui permettrait de revenir en France sans difficulté. Il s'agissait de sa première expérience et il intervint considérablement dans la mise en scène. Bernstein considérait cette étape comme la poursuite logique de son travail d'auteur dramatique et il s'investit toujours par la suite dans la mise en scène de ses textes. Bien que résidant à Bruxelles lors du montage du *Marché*, l'auteur chercha ainsi à s'impliquer malgré tout, en suggérant à Antoine des noms d'acteurs, comme Dumény, pseudonyme de Camille Richomme, pour interpréter le mari, et

-
6. Antoine fonda le Théâtre-Libre en 1887, organisme qui se produisait au théâtre des Menus Plaisirs à Paris. En 1896 lui succéda le théâtre Antoine après avoir été pendant quelques jours à la tête de l'Odéon, qu'il retrouvera en 1906 jusqu'à l'entrée en guerre de la France.
 7. M. Pujo, « Le juif déserteur », *Almanach de l'Action française*, 1912. Pour plus de détails sur l'affaire, nous renvoyons à L. Joly, « Les débuts de l'Action française (1899-1914) ou l'élaboration d'un nationalisme antisémite », *Revue historique*, n° 639, mars 2006, p. 695-718.
 8. La correspondance d'Antoine comprend 61 lettres autographes signées, 70 télégrammes, 22 cartes, 31 lettres dactylographiées, 6 cartes de visite, 6 cartes pneumatiques, une coupure de presse, une enveloppe, et 36 feuillets dactylographiés adressés par Bernstein à Antoine entre 1900 et 1934. Voir fonds André Antoine, BnF/ASP, 4-COL-113 (659).

Suzanne Mante pour Sapho⁹. À partir du mois d'avril, la finalisation de la mise en scène approchant, il demanda que son frère assiste aux répétitions pour lui transmettre des comptes rendus réguliers¹⁰. Antoine déclara même que Bernstein appelait le soir l'actrice Devoyod pour entendre son jeu et la faire répéter au téléphone¹¹. Peu avant la première, il lui adressa un télégramme comprenant d'ultimes indications de mise en scène : « Urgent faut pas que Dumeny oublie sauter par-dessus un pouf à sa sortie premier acte afin motiver première réplique scène 4 »¹². Ce n'est finalement qu'à la fin du mois de novembre que Bernstein rentra en France, attendant que le succès de la pièce soit en marche pour retrouver paisiblement son pays. Il joignit sa photographie (fig. 1) au courrier annonçant à Antoine sa venue, ce qui atteste qu'ils ne s'étaient pas rencontrés avant¹³.

Bien que peu habitué à de telles exigences de la part d'un auteur, Antoine s'amusait du caractère de Bernstein qu'il décrivait comme un « grand diable tumultueux et autoritaire » avec lequel il entretint « tout de suite, une belle et forte amitié »¹⁴. Les deux hommes maintinrent une relation sincère et fidèle, se soutenant mutuellement dans chacune de leurs épreuves jusqu'à la fin de leur vie. En 1908, tandis qu'Antoine rencontrait ses premières difficultés à l'Odéon, Bernstein lui rappela toute sa considération : « Je vous tiens pour mon plus vieil ami du théâtre et si tant est que je puisse vous servir, je ne vous lâcherai jamais »¹⁵. De son côté, Antoine l'intégra à son cercle très fermé d'amis proches et lui proposa en 1911 son gîte breton de Camaret-sur-Mer où il put s'enfermer pour travailler à sa pièce *Le détour*¹⁶. Plusieurs fois, Antoine mit également son entregent au service de son ami, comme pour la reprise de cette pièce au théâtre du Gymnase en 1912 :

Mon cher Antoine, Vargas a dû voir Franck, cet après-midi et toutes choses sont, j'imagine, arrangées. Mais il faut que je vous remercie encore et le plus affectueusement du monde. Vous êtes resté ce que vous étiez, l'ami le plus obligeant, le plus chaleureux, le plus gentil. Vous êtes un grand et brave homme. Je saisis avec joie, cette occasion de vous le redire. Je vous admire et je vous aime, Henry Bernstein¹⁷.

-
9. H. Bernstein à A. Antoine, lettre datée du 27 mars 1900.
 10. H. Bernstein à A. Antoine, lettre datée du 9 avril 1900.
 11. A. Antoine, « *Le secret*, au Gymnase », *L'information*, 27 janvier 1919, p. 1.
 12. H. Bernstein à A. Antoine, télégramme, s. d. [avril-mai 1900].
 13. H. Bernstein à A. Antoine, lettre datée du 28 novembre 1900.
 14. A. Antoine, « *Le secret*, au Gymnase », p. 1.
 15. H. Bernstein à A. Antoine, lettre datée du 20 août 1908.
 16. H. Bernstein à A. Antoine, lettre datée du 27 juillet 1911.
 17. H. Bernstein à A. Antoine, lettre datée du 19 octobre 1911.



Fig. 1 – Henry Bernstein, photographie autographe adressée à André Antoine (fonds André Antoine, BnF/ASP, 4-COL-113 7)

Bernstein lui rendit encore la pareille au moment de sa démission de l'Odéon en 1914, offrant à son ami « une parole d'affection profonde, de grande admiration réfléchie et fidèle et de confiance sans bornes en [sa] force »¹⁸.

18. H. Bernstein à A. Antoine, lettre datée du 8 avril 1914.

ISRAËL EN ITALIE OU LE DÉPLACEMENT DE LA QUESTION JUIVE

Bernstein aurait pu s'investir de la même manière dans l'adaptation cinématographique d'*Israël*. La correspondance entre les deux hommes s'interrompant entre 1914 et 1921, on ne connaît pas la relation qu'ils entretenirent pendant la guerre. Engagé volontaire en 1914, Bernstein fut incorporé au Havre comme chauffeur et ne reparut sur les devant de la scène qu'avec *Judith* en 1922. Cette période constitue ainsi une parenthèse dans sa vie d'auteur dramatique, la Grande Guerre lui permettant d'affirmer son patriotisme après sa désertion en 1896. Il est possible également que l'auteur se soit moins soucié du devenir cinématographique de son œuvre en Italie, Bernstein étant encore peu sensible au nouvel art et ne se préoccupant guère, de manière générale, de la réception de ses œuvres à l'étranger. Il faut enfin préciser que le film n'étant jamais sorti en France, il ne le vit certainement pas¹⁹.

Israël constitue aussi une parenthèse dans la carrière d'Antoine. En 1918, la Société cinématographique des auteurs et gens de lettres (SCAGL) qui l'employait depuis 1915 interrompit provisoirement son activité de production, incertaine de son devenir dans le contexte de guerre et craignant le désengagement de la société Pathé qui éditait ses films. Elle encouragea ainsi Antoine à répondre favorablement à l'invitation que lui faisait la prestigieuse maison turinoise, l'Itala Film, qui devait sa renommée au succès mondial de *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone. L'idée était d'occuper Antoine pendant l'arrêt provisoire de la maison de production française et d'envisager une collaboration avec l'Italie à long terme. Mais l'Itala fut rachetée par la Tiber Film, maison concurrente romaine, et le metteur en scène découvrit en fait une industrie cinématographique en plein bouleversement. Il ne résulta qu'une œuvre de cette expérience italienne : *Israël*²⁰.

Arrivé le 1^{er} juillet 1918 à Turin, Antoine fut baladé entre Turin et Rome pendant plusieurs mois avant de pouvoir commencer à tourner. La production n'arrivant pas à s'entendre sur le sujet à porter à l'écran,

19. Longtemps resté inconnu, le film ne fut retrouvé qu'en 1973 dans les collections de la Cineteca nazionale de Rome où il est toujours conservé en copie unique, après sa restauration en 2005.

20. Considéré comme mineur dans l'histoire du cinéma, ce film constitue néanmoins un objet d'étude particulièrement intéressant pour comparer les systèmes de production de deux grandes puissances cinématographiques mises en difficulté par la Grande Guerre. Voir M. Billaut, « La fuite vers Rome d'André Antoine à la fin de la Grande Guerre, ou la découverte d'un nouveau système de production », *Immagine. Note di storia del cinema*, n° 12, 2016, p. 125-152.

à la mi-septembre, il rejoignit Rome où il fut tout de suite question de la pièce de Bernstein²¹. Il est difficile de savoir si le projet est venu d'Antoine ou s'il lui fut imposé par la Tiber Film. On sait que Giovanni Mecheri, directeur de la maison de production, avait acquis les droits de la pièce²². La découverte récente du contrat passé entre Bernstein et la Tiber Film en janvier 1916²³ pour l'adaptation d'*Israël* montre que les Italiens, contrairement aux Français, achetaient les droits pour les pièces par lots. Le contrat comprenait ainsi les droits pour l'adaptation de quatre pièces de Bernstein : *Samson*, *Israël*, *Joujou* et *Le détour*. L'antériorité de ce contrat par rapport à l'arrivée d'Antoine en Italie montre que Mecheri avait bien le projet ancien d'adapter Bernstein qui était très célèbre de l'autre côté des Alpes, comme le prouvent les articles parus au moment de la sortie du film faisant toujours référence à son œuvre dramatique. Antoine témoigna également de cette popularité en déclarant que, pendant son séjour, il avait pu constater que *Samson*, *La rafale* et d'autres pièces à succès de Bernstein étaient encore données presque quotidiennement sur le sol italien²⁴. C'est ainsi peut-être spécialement dans l'optique de porter Bernstein au cinéma qu'Antoine signa avec l'Itala.

Tout laisse à penser que c'est le metteur en scène lui-même qui choisit d'adapter *Israël* parmi les quatre pièces dont la maison avait acquis les droits. La pièce ne sera au demeurant jamais adaptée à nouveau au cinéma. En France, la portée polémique du sujet avait entaché son succès. La pièce s'inscrivait dans un vaste répertoire théâtral antisémite débuté durant l'affaire Dreyfus. Jouant sur la corde sensible, elle fut mal comprise et rejetée à la fois par la communauté juive et par les antisémites qui y voyaient encore l'expression du « juif déserteur » du *Détour* en 1901. Seule pièce de Bernstein dans laquelle la figure du juif est clairement identifiable, *Israël* rassemble toutes les ressources lexicales de l'antisémitisme²⁵. Édouard Drumont, théoricien de l'antisémitisme français et auteur de *La France juive*, est même directement cité dans la pièce. Prévoyant les inculpations, Bernstein publia la veille de la première une longue déclaration dans *Le matin*, qui devint la préface de la pièce publiée. Se déclarant juif et fier de l'être, il niait avoir écrit une « pièce antisémite » et récusait d'avance les

21. A. Antoine à A.-P. Antoine, lettre datée du 19 septembre 1918, BnF/ASP, MN-54.

22. R. Delbost, « Chez Antoine », *Le cinéma et l'écho du cinéma réunis*, 28 février 1919, p. 4.

23. Il faut préciser que cette date est curieuse puisque Bernstein est censé se trouver sur le front à Salonique. Il les a donc certainement signés avant ou après, s'ils ne lui ont pas été envoyés sur place.

24. A. Antoine, « *Le secret*, au Gymnase ».

25. Dans les autres pièces de Bernstein – *Après moi* (1911), *L'assaut* (1912) et *Judith* (1922) –, la figure du juif était masquée selon J. Landis. Voir J. Landis, *Le théâtre d'Henry Bernstein*, Paris, L'Harmattan, 2009.

accusations de « revanche » ou d'« apologie ». Mais il est clair que la pièce pouvait se lire comme un pamphlet antisémite.

Dans son film, Antoine fit le choix de gommer les références à l'affaire Dreyfus en transposant l'histoire dans l'Italie contemporaine. Il accusa directement l'Église d'être responsable de l'antisémitisme. Anticlérical, ce choix répondait à ses propres centres d'intérêt, mais également à un déplacement nécessaire du nœud du drame, la question juive ne se posant pas du tout de la même manière en Italie qui, malgré la montée du fascisme, n'était pas antisémite²⁶. S'adressant à un public italien en majorité chrétien, Antoine créa à nouveau la polémique en critiquant l'Église. On sait que la place du christianisme en Italie, et encore plus fortement à Rome avec la présence du Vatican, était très importante. La censure était encore plus rigide qu'en France, et il était interdit de montrer une figure cléricale à l'écran. Ainsi, quand Antoine proposa d'adapter *Rome*, deuxième roman de la série des *Trois villes* (1896) de Zola, à son arrivée à Turin, le projet fut refusé car la peinture psychologique et sociale qu'il offrait des milieux du Vatican n'était pas conforme aux règles établies par la censure. Il est ainsi étonnant que le scénario d'*Israël* ait été validé, les figures cléricales étant constamment présentes à l'écran. L'ironie d'Antoine le poussa à endosser lui-même le rôle d'un ecclésiastique. Il ouvre ainsi le film dans un accoutrement peu commun (fig. 2).

En insistant sur la représentation du clergé, Antoine ne força pas la caricature côté sémite. Gotlieb et Thibault ne portent pas le « mince emplâtre de diachylum en arête vive » dont Gabriel Signoret se maquillait sur scène afin de donner à son nez « une hardie courbure juive »²⁷. Dans le scénario d'Antoine, Gotlieb est présenté simplement comme un homme « très élégant », et, dans le film, les acteurs ne portent aucun attribut qui pourrait les rattacher à une quelconque communauté. C'est seulement le premier carton du film qui désigne Gotlieb comme juif et annonce le drame : « La duchesse de Croucy a pour amant un banquier juif »²⁸.

On peut résumer l'intrigue de la pièce ainsi : Thibault de Croucy, interprété par Alberto Collo dans le film, mène campagne contre les juifs au sein du Cercle de la rue Royale, avant d'apprendre qu'il est en fait le fils de l'un d'eux, l'éminent banquier Justin Gotlieb (Vittorio Rossi-Pianelli), dont la liaison avec sa mère la duchesse Agnès de Croucy (Vittoria Lepanto) était restée cachée. Le milieu aristocratique éloigne Antoine des questions sociales qu'il traite habituellement. Bernstein

26. C'est ainsi que Bernstein était très proche de Mussolini, qu'il désavoua en 1937 quand le parti fasciste se rapprocha de la politique hitlérienne.

27. G. Bernstein Gruber et G. Maurin, *Bernstein le magnifique...*, p. 86.

28. « *La Duchessa de Croucy ha come amante un banchiere ebreo* ».



Fig. 2 – André Antoine dans le rôle de l'ecclésiastique
(photogramme, Cineteca nazionale de Rome)

s'étant inspiré de la véritable histoire d'expulsion du banquier Hirsch du Cercle de la rue Royale, c'est la fidélité de la reconstitution et la question du déterminisme qui durent intéresser le metteur en scène, fortement nourri des théories naturalistes. Si la pièce de Bernstein interroge les origines et l'influence de la religion dans la construction de l'identité, Antoine fit ainsi le choix de revenir en arrière afin d'expliquer l'origine du drame, en épousant les points de vue de la duchesse et de Gotlieb davantage que celui de Thibault. L'histoire d'amour impossible devient ainsi centrale dans le film, à la place du parricide, là où la pièce de Bernstein livre le conflit à l'état brut.

Respectant l'unité de temps et de lieu, la pièce commence directement au Cercle de la rue Royale par la confrontation entre Gotlieb et Thibault et insiste sur le long supplice de la mère face à son fils jusqu'à l'aveu, puis la rencontre finale entre Gotlieb et Thibault, et le suicide de ce dernier. Concentrée en trois temps forts, elle installe donc dès le début une situation sous tension dans laquelle les personnages semblent davantage responsables de leurs actes. Dans le film d'Antoine au contraire, la responsabilité de l'Église est clairement pointée dès le départ puisque c'est la figure cléricale interprétée par Antoine lui-même qui vient rompre l'idylle amoureuse entre la duchesse Agnès de Croucy et Justin Gotlieb. Le premier quart du film est ainsi consacré à cette histoire d'amour impossible au cœur de laquelle se trouve l'enfant, Thibault, sans qu'il ne soit encore révélé au



Fig. 3 – Confrontation de la duchesse avec le prêtre
(photogramme, Cineteca nazionale de Rome)

spectateur que Gotlieb est son père. La longueur de ces scènes de tendresse vise à créer de l'empathie chez le spectateur et à renforcer la culpabilité de l'Église qui va s'opposer à cette union. L'entrevue entre la duchesse et le père de Silvian, figure cléricale qui la guide dans ses choix, est d'ailleurs présentée par Antoine comme un véritable supplice. Toute vêtue de noir, la duchesse subit le supplice imposé par l'Église représentée par le prêtre en aube blanche. Une croix portant Jésus en pénitence accrochée au mur accentue encore la séparation en scindant l'espace en deux (fig. 3). Toute cette première partie du film a été écrite par Antoine afin d'insister sur l'origine du drame présenté par Bernstein.

Une ellipse de vingt-cinq années nous fait retrouver l'intrigue principale de la pièce. Thibault est devenu adulte et fait de la politique. Clairement antisémite, il s'oppose aux versements juifs de la banque Gotlieb à la propagande laïque et récuse le nombre important de membres juifs au Cercle de la rue Royale: « Tu vois que Croucy a raison. C'est la synagogue ici », déclare le marquis De Mauve à son fils dans le scénario d'Antoine. Cette parole, clairement antisémite, a été supprimée dans le film et réduite à « Croucy a raison »²⁹. Ces répliques ne sont pas présentes dans la pièce mais elles se substituent à la scène dans laquelle De Mauve fait référence à Drumont et à l'affaire Dreyfus. Antoine a donc respecté l'orientation voulue

29. « *Croucy ha ragione* ».

par Bernstein mais en la condensant afin de montrer plus rapidement la confrontation entre Thibault et Gotlieb. Ayant dû subir des restrictions de moyens, comme il en témoigne dans sa correspondance échangée avec son fils, Antoine a ainsi réduit le nombre de personnages gravitant autour de Thibault, et l'agitation décrite dans le scénario a été très simplifiée dans le film. Comme dans la pièce, Thibault attend Gotlieb à la sortie du Cercle de la rue Royale pour le provoquer. Son oncle Grégenoy essaie de l'en dissuader. Il ne tolère pas la présence d'un juif au Cercle et souhaite que Gotlieb démissionne. Ce dernier ne peut répondre à la provocation de son fils et se laisse humilier. Comme dans la pièce, cette provocation repose sur le coup de canne que donne Thibault dans le chapeau de Gotlieb qui tombe à terre, sans qu'il ne le ramasse. Intervenant à l'exacte moitié du film, le nœud tragique de Bernstein est ainsi retrouvé.

Antoine accentue néanmoins le mélodrame en montrant Gotlieb se remémorant les temps passés avec la duchesse. Dans la pièce, le spectateur n'est pas complice de ce malheur qui lui est révélé seulement à la fin, en même temps qu'à Thibault. Le point de vue adopté dans le film est en revanche celui de Gotlieb, ce qui contribue à prendre le spectateur à partie. Pour Antoine, il est clair que la responsabilité de l'antisémitisme revient à l'Église, présentée comme un milieu castrateur face aux plaisirs de la vie. Un rôle central lui est conféré dans le film : c'est elle qui empêche l'union entre Gotlieb et Agnès, puis contrôle leurs rencontres, décide de ce qui est bon pour Thibault, et l'encourage enfin à entrer au cloître.

UNE RÉALISATION SOUS CONTRAINTES

C'était la première fois qu'Antoine tournait hors de la France et dans un cadre de production différent de celui de la SCAGL qui l'avait formé. N'ayant plus ses assistants habituels, le metteur en scène se sentit perdu face à ce nouvel art qu'il ne maîtrisait pas encore tout à fait³⁰. Il dut aussi se soumettre à des exigences auxquelles il n'était pas habitué, comme la mise en valeur de la diva Vittoria Lepanto qu'il avait laissée un peu de côté. L'étude du scénario montre qu'il souhaitait notamment éluder la séquence finale de supplication qui était centrale dans la pièce de Bernstein. Il dut finalement accepter de tourner cette scène donnant lieu à de grandes envolées lyriques typiques des mélodrames italiens.

30. André Antoine débuta en effet à la SCAGL en 1915 et y tourna sept films entre 1915 et 1920. Son dernier film, *L'Arlésienne*, fut produit par la Société d'éditions cinématographiques (SEC) en 1922. Ainsi, quand il tourne *Israël*, il n'a que trois films à son actif : *Les frères corses* (1917), *Le coupable* (1917) et *Les travailleurs de la mer* (1918).

Il subit également la censure à plusieurs niveaux. Il lui fut impossible de montrer le suicide de Thibault, scène tournée mais non montée³¹. D'autres scènes furent censurées dès la lecture du scénario, leur caractère provocateur à l'égard de l'Église étant explicitement marqué. C'est notamment le cas de la fin de la première partie dont les nombreuses références bibliques ont disparu dans le film. La condamnation de l'Église apparaît néanmoins dans le carton final de la version restaurée, accompagné de la mention « carton supprimé à la censure »³², transcrivant la parole accusatrice de Gotlieb : « Votre œuvre est accomplie ! Voilà comment vous sauvez le monde ! »³³ Dans la pièce, la condamnation de l'Église par Gotlieb s'exprimait bien : « Ce n'est pas moi !... Ce n'est pas moi qui ai tué mon enfant !... C'est votre Dieu qui l'a tué !... » Mais la réplique suivante d'Agnès venait contrebalancer son jugement : « Non !... non !... Dieu ne tue jamais !... Dieu nous aide à vivre. » D'un pas qui titube, elle se dirige vers la chambre en se signant, en marmottant. Au nom du Père, du Fils, du Saint-Esprit... »³⁴.

Ainsi, contrairement à Bernstein, Antoine ne souhaite pas nuancer son accusation, mais on lui imposa ce double discours. Ne pouvant suivre la ligne directrice qu'il s'était fixée, il livra un film inabouti et sans relief, la question politique se fourvoyant finalement dans le mélodrame. Déroutés, le public et la critique réservèrent un accueil plus que mitigé au film qui était pourtant très attendu³⁵. Ne respectant pas le nœud tragique de Bernstein, *Israël* fut jugé comme une trahison par la plupart des critiques qui ne retrouvèrent pas l'intensité de la pièce, comme le résuma Bertoldo dans *La vita cinematografica* :

Ce film manque de goût, de singularité, de génie, et surtout de cette violence dramatique irrésistible présente dans le drame original, et qui pouvait pourtant se traduire cinématographiquement, dans la mesure où cette violence est inséparable de l'action même du drame³⁶.

-
31. La restauration a substitué à ce manque une photographie d'exploitation conservée à la cinémathèque de Bologne montrant Thibault sur le sol, un verre renversé à côté de lui suggérant son geste désespéré.
32. « *Didascalia soppressa dalla censura* ».
33. « *La vostra opera è compiuta ! Ecco come voi salvate il mondo !* »
34. « *Israël*, par Henri Bernstein », *L'illustration théâtrale*, n° 102, 28 novembre 1908, p. 32.
35. Le film sortit à la fin du mois d'avril 1919, mais dès novembre 1918, on annonçait le projet d'Antoine en Italie ; voir U. Falena, « Antoine e il teatro muto », *In Penombra*, n° 6, novembre 1918, p. 268-270. Le mois suivant, on commençait même à publier des pages publicitaires consacrées au film, en présentant Antoine comme le « maestro » ; voir *La vita cinematografica*, numéro spécial, décembre 1918, p. 29-30.
36. Bertolodo, « *Israël* », *La vita cinematografica*, n° 31, 7 octobre 1919, p. 90 : « *Questo film manca di buon gusto, di signorilità, di genialità e, sopra tutto manca di quella travolgente,*

Dans *Il cinematografo*, après un éloge de la pièce, Aurelio Strada livra aussi une très mauvaise critique du film en accusant directement Antoine d'être le responsable du massacre de l'œuvre de Bernstein dans laquelle il n'aurait vu qu'une « sale affaire » :

Si monsieur Antoine est français, il n'a pas rendu service à sa patrie, ni à la maison de production romaine qui... qui, disons-le tout de suite, n'a vu dans le drame, par le biais de monsieur Antoine, que la sale affaire de la chronique: le prince Thibault de Clar, fils adultère du juif Gotlieb, apprend son origine impure et se suicide car... la raison est restée dans la caméra de l'opérateur³⁷.

Le ton en même temps très dur et comique du journaliste rend sa critique encore plus sévère. Faisant preuve d'une très bonne connaissance de la pièce de Bernstein, il reproche avant tout à Antoine de n'avoir pas compris la pièce en condensant l'action autour de la révélation des origines juives de Thibault, sans faire référence au contexte français de l'affaire Dreyfus qui était, selon lui, essentiel au drame. Selon Strada, Antoine aurait ainsi « dénaturé » et « dévalué » l'œuvre originale en lui ôtant « sa partie essentielle et déterminante, la lutte antisémite qui a bouleversé et fractionné la France au temps de l'affaire Dreyfus »³⁸.

De manière générale, c'est ainsi l'absence de référence à la situation particulière de la France qui dérouta la critique, tandis qu'Antoine avait, au contraire, voulu proposer un équivalent italien dans son film. *Israël*, au théâtre et au cinéma, se place ainsi au cœur de la réflexion sur l'adaptation et l'engagement de l'auteur, le metteur en scène s'étant emparé de l'œuvre originale de Bernstein pour actualiser sa critique. Or, dans la réception du film, il n'est jamais fait allusion à cette critique de l'Église vers laquelle Antoine a tourné son œuvre, comme si elle n'avait pas été saisie par le public, trop imprégné de l'œuvre de Bernstein et de son inscription dans le contexte français pour voir une quelconque critique de l'Italie contemporaine.

drammatica violenza contenuta nel dramma originale e che poteva rendersi cinematograficamente, in quanto questa violenza è inscindibile dall'azione stessa del dramma.»

37. A. Strada, *Il cinematografo*, n° 3, 1^{er} mai 1919, p. 2: «Se il signore Antoine è francese, egli non ha reso un buon servizio alla sua patria, come non l'ha reso alla Casa editrice romana, la quale... La quale, diciamolo subito, non ha saputo vedere nel dramma, attraverso il signor Antoine, che il fattaccio di cronaca: il Principe Tebaldo di Clar, figlio adulterino dell'ebreo Gutlieb, venuto a conoscere della sua impura origine, si uccide, perché... Il perché è rimasto nella macchina dell'operatore.»
38. *Ibid.*: «Dunque il primo grossolano, sacrilego errore è quello di avere snaturato e svalutato il dramma, togliendone la parte sostanziale, determinante, e cioè la lotta antisemita, che ha convulsionata e lacerata la Francia al tempo delle'affaire Dreyfus.»

La recontextualisation de l'œuvre afin qu'elle entre en résonance avec l'actualité contemporaine de sa réalisation est un cas unique dans la filmographie d'Antoine. Plus tard, il reprochera d'ailleurs à d'autres metteurs en scène de s'adonner à de telles pratiques, les accusant de « tripatouillages »³⁹. Peut-être sont-ce l'exil italien ou la très bonne connaissance de l'œuvre de Bernstein qui l'autorisèrent à une telle prise de liberté avec le texte original. Son film, comme les autres mises en scène dramatiques de la pièce qui suivirent, sont en tout cas encore les manifestations de la modernité de l'œuvre dramatique de Bernstein dont l'interprétation peut être sans cesse renouvelée selon le contexte de son adaptation.

MANON BILLAUT
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

39. Voir notamment la polémique qui l'opposa à Marcel L'Herbier au sujet de l'adaptation de *L'argent* de Zola par ce dernier en 1928; A. Antoine, « Toujours les tripatouillages », *Le journal*, 12 mars 1928, p. 4.