

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

56 | 2008

Le film d'Art & les films d'art en Europe (1908-1911)

Naissance d'une notion. La première réception du film d'art français en Italie

Birth of a notion. The early reception of the French "film d'art" in Italy

Silvio Alovisio



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4072>

DOI : 10.4000/1895.4072

ISBN : 978-2-8218-0990-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2008

Pagination : 205-223

ISBN : 978-2-913758-57-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Silvio Alovisio, « Naissance d'une notion. La première réception du film d'art français en Italie », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 56 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2011, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4072> ; DOI : 10.4000/1895.4072

Un projet de *Film d'Arte* italien avant l'heure

par Giovanni Lasi

1895 /
n° 56
décembre
2008

Le 18 mars 1909, le *Bulletin officiel des sociétés par actions* d'Italie¹ annonce la création de la *Film d'Arte Italiana*, une société anonyme par actions sise à Rome, via S. Nicolò da Tolentino, 78². Cette nouvelle société cinématographique a été créée quelques jours auparavant, le 2 mars, par dépôt légal des statuts et de l'acte constitutif au cabinet florentin de M^e Tamburini, avocat, par-devant Maître Luigi Pierattini, notaire. La rédaction des statuts laisse d'emblée apparaître quelques particularités de la toute nouvelle société cinématographique. Elle met l'accent en particulier sur la vocation « artistique » de la société, sur ses liens étroits avec son homonyme française, la société Le Film d'Art, et enfin sur sa relation de dépendance avec Pathé Frères pour la production et la commercialisation.

La Film d'Arte Italiana (F.A.I.), dont le but premier est la réalisation de films historiques ou tirés d'œuvres littéraires et théâtrales, constitue le premier exemple, en Italie, de collaboration italo-française dans une société cinématographique. Autre caractéristique propre à la F.A.I., la présence de grands noms de l'aristocratie, aussi bien parmi les membres du conseil d'administration que parmi les principaux actionnaires.

Certes novatrices, ces particularités n'en sont pas pour autant totalement inédites dans le panorama cinématographique italien.

¹ *Bollettino Ufficiale delle Società per Azioni*, 1^e partie, 28^e année, fasc. XI, 18 mars 1909, p. 31-40. ² Sur la Film d'Arte Italiana, cf. Aldo Bernardini, « La Film d'Arte Italiana » dans Riccardo Redi (dir.), *Verso il centenario Pathé*, Di Giacomo, Roma 1988, p. 121-135; A. Bernardini, « La Film d'Arte Italiana », dans Jacques Kermabon (dir.), *Pathé premier empire du cinéma*, Centre Georges Pompidou, Paris 1994, p. 112-119; R. Redi, *Film d'arte e teatro. La breve parabola di Ugo Falena*, AIRSC, Roma 2000; Michele Canosa, « Muto di luce », *Fotogenia*, a. IV, n°4/5, p. 10-12; Alessia Navantieri, *Film d'Arte Italiana. Ipotesi di ricostruzione del corpus dei film F.A.I. con alcuni esempi di restauro*, tesa di laurea, Université de Bologne; A. Navantieri, « Film d'Arte, ma italiana », *Cinegrafie*, n°15, 2002, p. 205-228.

Pour une société cinématographique italo-française à Milan

L'étude d'une importante correspondance, récemment retrouvée dans les archives historiques de la famille milanaise Visconti di Modrone³ permet d'affirmer qu'un projet, similaire à maints égards à celui qui se concrétise un an plus tard avec la fondation de la Film d'Arte Italiana, est déjà à l'étude en 1908. Là aussi, un groupe de riches hommes d'affaires, pour l'essentiel issus de l'aristocratie, a engagé de sérieux pourparlers avec une maison cinématographique étrangère, pour mettre en place une société de production et de distribution de films en Italie.

Le comte Giovanni Visconti di Modrone est l'un des premiers à participer à l'initiative. Il a été contacté dès le début de 1908 par Guido Corti, agent de la société Théophile Pathé à Milan et promoteur d'un plan financier et industriel pour la constitution d'une société cinématographique dans la capitale de la Lombardie. Le comte Giovanni Visconti di Modrone, descendant direct de l'une des plus illustres familles de la noblesse milanaise et personnage de premier plan du monde économique italien de l'époque⁴, charge son propre administrateur, le comptable Carlo Marelli, d'une mission de confiance : étudier la faisabilité de la proposition de Corti. À partir des notes, rapports et comptes-rendus que Marelli rédige à l'attention du comte Giovanni, il est possible de reconstituer les différentes phases des négociations qui s'engagèrent au printemps de 1908.

Le 25 mai, une réunion est organisée au bureau milanais de Guido Corti, à laquelle prennent part quelques-uns des hommes d'affaires intéressés par le projet. Minutieusement notées par Marelli, les informations fournies à cette occasion par Guido Corti constituent une véritable étude de faisabilité. Le représentant de Théophile Pathé informe les associés potentiels de la situation de l'industrie et de l'exploitation cinématographiques en Italie, des genres les plus

³ Les archives de la famille Visconti di Modrone sont gérées par l'Association culturelle Duca Marcello Visconti di Modrone pour l'histoire de l'industrie, et conservées par l'Institut d'histoire économique et sociale Mario Romani de Milan. Au cours des recherches effectuées dans les archives, j'ai retrouvé une quantité considérable de documents relatifs, non seulement à l'événement objet du présent texte, mais aussi à la constitution et à la gestion de Milano Films, une des principales maisons de production du cinéma muet italien. Cette étude, qui sera publiée prochainement, fait partie d'un programme de recherches sur l'industrie cinématographique italienne de 1905 à 1914, coordonné par Michele Canosa et Monica Dall'Asta, professeurs du Département de Musique et Spectacle de l'Université de Bologne et par l'Université et la Cinémathèque de Bologne. ⁴ La famille Visconti di Modrone occupe des fonctions importantes au niveau économique national dans le secteur du textile. Giovanni Visconti di Modrone détient également des intérêts considérables et des participations importantes dans plusieurs secteurs industriels, surtout dans les activités de production à fort contenu technologique, avec des investissements considérables dans l'industrie des transports, de l'énergie électrique, du caoutchouc, de la chimie, de la sidérurgie. Elle est en outre actionnaire d'établissements bancaires et d'assurances. Archives de la famille Visconti di Modrone, Division Comte Giovanni Visconti di Modrone, Pochette F49, Brochure 2, Inventaire de la pochette de brochures, Vol. III – Division ad personam.

appréciés par le public et des coûts de production des films. Corti concentre ensuite l'analyse sur les aspects financiers et industriels, prenant comme modèle de référence les maisons de production françaises, en commentant de façon détaillée les bilans de Pathé Frères et d'Éclipse. C'est de cette dernière société, dynamique mais de taille moyenne, que paraît s'être inspiré le représentant de Th. Pathé pour son projet⁵. Enfin, on trace les grandes lignes de la constitution d'une nouvelle maison de production à Milan. Le plan proposé par Corti présente de nombreux points communs avec celui qui fut adopté un an plus tard par les fondateurs de Film d'Arte Italiana.

Le projet prévoit une participation directe dans la société française Théophile Pathé⁶. Dans le compte-rendu de la séance par Marelli, on lit entre autres que :

La société Pathé a promu dans de nombreux pays la constitution de sociétés et d'entreprises cinématographiques, liées à Pathé par l'échange de leurs productions respectives. Elle construit des théâtres et des établissements adaptés à la production de films. Elle possède des succursales à New York, Buenos Aires, Londres, Berlin, Vienne, Budapest, Moscou, Bruxelles, Barcelone, Le Caire et Milan. [Guido Corti] veille à ce que les sociétés étrangères soient confédérées. L'Italie étant un site propice, il veut que son plan s'y réalise. Il a procédé aux études nécessaires et, se prévalant de l'expérience de l'organisation de la succursale de Milan et de séjours à Paris, il en est venu à la conclusion qu'il est possible de fonder la Société Italienne des Cinématographes Théophile Pathé⁷.

⁵ Guido Corti précise lors de la réunion que le capital social d'Éclipse est égal à 1 000 000 de liras, montant proposé comme capital initial à la création de la société italienne. Le budget prévu par la maison française pour 1908 (estimé à 1 850 000 liras) peut lui aussi se comparer au chiffre d'affaires annoncé par Corti pour le premier exercice de la future société milanaise. En outre, les façons de procéder d'Éclipse sont très semblables à celles qui sont prévues par la nouvelle société italienne. En effet, la maison parisienne, née des cendres de la succursale française de Warwick Trading Company (à partir de 1903 Charles Urban Trading Co.), continua à entretenir des liens de collaboration étroits avec cette maison anglaise, même quand la société fut parvenue à l'autonomie complète. Au sujet d'Éclipse, voir entre autres Thierry Lefebvre, Laurent Mannoni, « Annuaire du commerce et de l'industrie cinématographiques (France-1913) » 1895, hors série *l'Année 1913 en France*, octobre 1993, p. 29-30; Youen Bernard, « Éclipse », 1895, n° 33, *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, juin 2001, p. 169-176. ⁶ La Société Théophile Pathé & Co est créée en juillet 1906 et, le 13 décembre de la même année, elle se transforme en société anonyme sous le nom de Compagnie des cinématographes Théophile Pathé. L'un des fondateurs, premier directeur général, est Théophile Pathé, frère du célèbre Charles. Le capital de Théophile Pathé est de 2 000 000 de francs et compte des succursales à Berlin et à Vienne, auxquelles s'ajouteront les bureaux de distribution à Moscou, à Milan, à Londres. Théophile Pathé abandonne la direction de la société dès juillet 1907, remplacé par Alexandre Promio, opérateur historique des frères Lumière, qui la dirigera jusqu'au moment de sa cessation définitive d'activité en 1913. Sur Théophile Pathé, voir Jean-Claude Seguin, « La Compagnie des Cinématographes Théophile Pathé », dans Michel Marie, Laurent Le Forestier (dir.), *la Firme Pathé Frères. 1896-1914*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2004, p. 107-120; Th. Lefebvre, L. Mannoni, *loc. cit.*, p. 48-49. ⁷ Archives de la famille Visconti di Modrone, Division Comte Giovanni Visconti di Modrone, Pochette F53, Brochure 55, Inventaire de la pochette de brochures, Vol. III – Division ad personam. Les informations sur le potentiel de Théophile

La fin du document présente les concessions (probablement transcrites par Visconti di Modrone en personne) que Théophile Pathé devait garantir à son associé italien :

Droit de profiter de l'organisation internationale mise en place par la création de toutes ses succursales.

Droit exclusif de bénéficier de tous les perfectionnements et découvertes relatifs aux pellicules cinématographiques sans frais pour la société italienne.

Droit d'acquérir la pellicule vierge auprès de la maison Th. Pathé, à des prix déterminés.

Droit d'acquérir auprès de la maison Th. Pathé des appareils cinématographiques aux meilleurs prix, d'où un avantage non négligeable pour la société en création, notamment par la vente de ces machines très appréciées.

Droit de disposer des plans complets d'édification des établissements, en bénéficiant de l'expérience de la maison française.

Droit d'acheter au prix du marché les matériaux nécessaires à la préparation des pellicules.

Droit de jouir de l'assistance du personnel technique de la maison Th. Pathé pour suivre l'installation de l'établissement et pour lancer la production des films.⁸

Suivent les contreparties pour Théophile Pathé :

À titre de compensation, Pathé demande des pourcentages sur les ventes des films produits ou reproduits.

Pourcentage fixé : 5 centimes par mètre de pellicule vendue et un poste d'administrateur au conseil de la Société.⁹

Bien qu'une seule société étrangère soit ici concernée par le projet d'association, les conditions énumérées montrent plusieurs analogies avec les accords conclus un an plus tard par la Film d'Arte Italiana avec Le Film d'Art et Pathé Frères. On retrouve par exemple le droit pour la société italienne associée d'utiliser le nom (italianisé) de la société française avec laquelle l'accord est stipulé : la Compagnie des cinématographes Théophile Pathé devient la Compagnia Italiana Cinematografi Théophile Pathé comme Le Film d'Art a pour pendant la Film d'Arte Italiana. En outre, Théophile Pathé s'engage à apporter à la société

Pathé que Guido Corti fournit aux investisseurs sont certainement davantage dictées par la volonté de conclure l'affaire que par l'état réel des choses. En mai 1908, l'organisation et les finances de Théophile Pathé sont loin d'être roses, au point que dans un article de *la France économique et financière* daté du 13 juin 1908, on peut lire : « La société Théophile Pathé a, en somme, à peine commencé son installation. À la suite de discussions et de dissensions intérieures, elle se trouve aux prises avec des difficultés financières sérieuses, connues et reconnues au sein même de l'entreprise » (cité par J.-C. Seguin, *loc. cit.*, p. 114). ⁸ Archives de la famille Visconti, *ibid.* ⁹ *Ibid.*

en cours de constitution le projet et les compétences pour la construction d'un établissement cinématographique en territoire italien, comme le fit Le Film d'Art au profit de la F.A.I.¹⁰

Les concordances apparaissent aussi dans le domaine de la distribution. Dans les deux cas, l'accord entre les parties permet à la firme italienne d'utiliser le réseau de vente déjà consolidé des associés français. Cette même possibilité fut garantie à la F.A.I. par Pathé Frères.

Du point de vue commercial, les dispositions contractuelles divergent. En effet, Th. Pathé exige de son associée 5 centimes par mètre de pellicule vendue, alors que dans le cadre de l'accord ultérieur entre la F.A.I. et Pathé Frères, la maison française s'engagea à : « prendre en charge, entre autres, le développement des négatifs et leur vente »¹¹. En revanche, du point de vue de la gestion, il y a de nouveau convergence puisque l'une des clauses essentielles revendiquées par Théophile Pathé prévoit la présence de l'un de ses dirigeants au conseil d'administration de la Compagnia Italiana Cinematografi. Cette condition, également imposée par Pathé Frères à la Film d'Arte Italiana, se concrétisa par l'élection de Charles Pathé en personne à la présidence du conseil d'administration¹².

La présence ombrageuse d'un dirigeant français au conseil d'administration de la future société italienne est justement l'un des motifs de désaccord qui conduisit à l'échec des négociations entre Théophile Pathé et les investisseurs milanais emmenés par Giovanni Visconti di Modrone. Dans une lettre au comte Giovanni, Carlo Marelli rend compte d'une réunion du 23 juin, au cours de laquelle il a exprimé à Corti sa perplexité quant à « l'utilité de la présence d'un représentant de Pathé dans notre Conseil ».

Malgré tout, le projet semble désormais avoir atteint un stade avancé. En effet, comme le précise la lettre :

M. Corti pense avoir très largement couvert, dans les annexes jointes, les besoins de l'installation ; de même, il considère comme plus que suffisant le capital d'un million, puisque ne sera immobilisée que la somme de 345 000 liras [...] pour le terrain situé à côté de la Cagnola et pour le bâtiment dont il nous a montré l'esquisse et le projet, ainsi que pour les frais de notaire et de constitution.¹³

10 Dans l'acte constitutif de la Film d'Arte Italiana, il est spécifié que Le Film d'Art s'engage à fournir « les plans, les études, projets, renseignements nécessaires pour construire à Rome ou ailleurs le théâtre pour la prise de vue et les représentations cinématographiques ; plans, études et projets que la société française Le Film d'Art a élaborés pour la construction et l'installation de son théâtre de Neuilly et qui serviront de modèle au théâtre à installer en Italie » (*Bollettino Ufficiale delle Società per Azioni, loc. cit., p. 33*). **11** *Ibid.*

12 Charles Pathé, en plus d'être actionnaire majoritaire de la F.A.I. avec 250 actions pour une valeur de 25 000 liras, devient président effectif de la société le 18 mars 1909. A. Bernardini, « La Film d'Arte Italiana », *loc. cit.*, p. 124–125. **13** Archives de la famille Visconti, *ibid.*

Joint à la lettre, on trouve le programme imprimé de la Società Italiana Cinematografi Théophile Pathé, sous l'égide d'un « comité d'organisation ». Celui-ci se compose des hommes d'affaires qui ont adhéré les premiers à l'opération et qui se proposent de diriger la société en cours de constitution : le baron Airoldi di Robbiate, le comte Cavazzi della Somaglia, le prince Gallarati Scotti, le comte Giovanni Visconti di Modrone, son administrateur comptable, Carlo Marelli, le lieutenant Rodolfo Giorgi, les avocats Carlo Dubini, Antonio Baslini et Giuseppe Serralunga Langhi et, enfin, Guido Corti, déjà désigné comme futur directeur général.

Aristocratie, art et cinéma

Parmi les membres du comité d'organisation, on remarque des noms illustres de la noblesse milanaise et lombarde, et de nouveaux adhérents au projet viennent confirmer l'intérêt de l'aristocratie pour le cinéma. Guido Corti, chargé de trouver les capitaux nécessaires et d'identifier de futurs actionnaires potentiels, s'en remet au comte Giovanni Visconti di Modrone pour l'introduire dans les milieux aristocratiques de la ville, où il réussit, en effet, à lever des fonds considérables pour soutenir le plan industriel engagé par le comité d'organisation.

La participation active de la noblesse milanaise à la tentative de constitution de la Società Italiana Cinematografi Théophile Pathé traduit le profond intérêt de l'aristocratie de l'époque pour le cinéma, intérêt qui se confirme lors de la fondation de la Film d'Arte Italiana et constitue un point de convergence supplémentaire entre les deux projets. Si cinq des personnalités désignées pour faire partie du futur conseil d'administration de la Società Italiana Cinematografi Théophile Pathé affichent des titres de noblesse, l'aristocratie romaine, florentine et napolitaine n'en est pas moins représentée au sommet de la F.A.I. Le duc Vincenzo Caracciolo di Sanvito¹⁴ fait partie des principaux artisans de l'« opération Film d'Arte Italiana », le très puissant duc Leopoldo Torlonia siège au conseil d'administration de la société et sept des vingt principaux actionnaires sont d'origine aristocratique.

La présence marquée de la noblesse dans l'économie cinématographique italienne de ces années-là est déterminée par plusieurs facteurs. D'un côté, en soutenant le cinéma, l'aristocratie redécouvre la vieille pratique du mécénat, dans le but d'acquérir popularité et consensus social. De l'autre, elle se promet d'« anoblir » le cinéma, afin de promouvoir l'histoire et la culture nationales dont elle se sent encore détentrice¹⁵. « Ce n'est pas la guerre ou la lutte

14 Au moment de la fondation de la Film d'Arte Italiana, le duc Vincenzo Caracciolo di Sanvito, destiné à devenir son commissaire aux comptes, dirige la maison romaine VELF (VEndita Locazione Film), société de distribution de Pathé Frères pour l'Italie Centro Méridionale : un rôle de représentation analogue à celui qui est occupé par Guido Corti, agent de Théophile Pathé à Milan. **15** En ce qui concerne l'anoblissement du cinéma au moyen de l'adoption de sujets tirés de la culture « de haut niveau » il ne faut pas oublier l'aspect socio-économique de la question. Comme le fait très justement remarquer Silvio Alvisio

des classes qui décide de la marche de l'Histoire, mais le complot de palais »¹⁶ commente très justement Michele Canosa à propos de la production « *rinascimentale* » de la Film d'Arte Italiana. Pendant ces années-là, au travers de la représentation cinématographique, les demeures aristocratiques (souvent mises à la disposition des cinéastes par les actionnaires des maisons de production eux-mêmes) et le cadre de vie de la noblesse redeviennent des lieux privilégiés de

l'imaginaire collectif de l'époque.

Au-delà d'une visibilité nouvelle, l'aristocratie cherche, à travers le cinéma, à augmenter son propre prestige. Elle se propose comme guide culturel et spirituel de la société italienne, capable de véhiculer vers la masse populaire du public cinématographique, les meilleures pages du théâtre, de la littérature et de l'art¹⁷.

Cette occasion offerte par le cinéma, qui fut mise en

Le Trouvère, 1910, Film d'Arte Italiana.

œuvre avec succès par la Film d'Arte Italiana, n'échappe pas aux nombreux aristocrates présents dans le comité d'organisation de la Società Italiana Cinematografi Théophile Pathé. Dès ce moment, ils comprennent que théâtre et littérature sont des points de référence privilégiés pour les sujets cinématographiques à réaliser à l'avenir. Dans une note se rapportant à une réunion du Comité, Carlo Marelli mentionne les noms de quelques acteurs célèbres du théâtre italien que l'on pourrait faire tourner avec profit au cinéma. Il cite la Duse, Ristori, Zacconi et Ferravilla. Le même document, daté du 8 décembre 1908, fait directement référence au Film d'Art et souligne comment la maison française a engagé la grande Sarah Bernhardt¹⁸.

dans le présent volume, avec les « films d'art », l'industrie du cinéma recherche non seulement une légitimation culturelle définitive, mais elle a également l'intention de développer la consommation de son produit, en faisant aussi la promotion du spectacle cinématographique dans la moyenne et la haute bourgeoisie, classes jusque là réticentes à fréquenter les salles. 16 M. Canosa, *loc. cit.*, p. 12. 17 Sur le sujet, voir Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Rome-Bari, Laterza, 2000, p. 38-39 et p. 50-55. 18 Archives de la famille Visconti, *ibid.*

1895 /
n° 56
décembre
2008

197



L'idée d'une maison de production cinématographique spécialisée dans des sujets possédant un contenu artistique élevé ne laisse certainement pas indifférent Giovanni Visconti di Modrone, représentant d'une dynastie depuis toujours au sommet de l'élite culturelle milanaise. Son frère, le duc Uberto¹⁹ dirige le théâtre de la Scala en qualité de président du comité de gestion de 1898 à 1916, tandis que son frère Giuseppe²⁰ faisait partie du conseil d'administration. Enfin le comte Guido²¹, son frère cadet, est chef d'orchestre et appelé à devenir président de la Société des concerts symphoniques de Milan.

L'occasion de créer un Film d'Art en Italie se présente à Giovanni Visconti di Modrone et aux autres membres du comité d'organisation après l'échec définitif des négociations avec Théophile Pathé. L'une des principales causes de la rupture réside, on l'a vu, dans la volonté de la société française d'imposer un de ses représentants au conseil d'administration de la société italienne. Par ailleurs, des nouvelles préoccupantes arrivent de France au sujet de la situation financière de Théophile Pathé²² et de la production cinématographique française en général. Dans une lettre du 21 juillet 1908, Carlo Marelli fait part au comte Giovanni Visconti de quelques informations confidentielles :

Je crois qu'il est de mon devoir d'informer Monsieur le Comte que, hier, Monsieur l'avocat Cesare Agrati m'a appris au téléphone qu'il avait reçu la circulaire diffusée par le Comité d'organisation et qu'il se sentait tenu de rapporter ce qui suit. À la demande du Cavaliere Bonetti, il s'est rendu il y a quelque temps à Paris pour y étudier l'industrie du cinéma. Il a eu plusieurs entretiens avec les maisons Pathé Frères et Éclipse, ainsi qu'avec la société Théophile Pathé, de bien moindre importance. Il a pu constater que, en France, cette industrie traverse maintenant une crise très grave et que les maisons susdites sont très préoccupées de leur avenir. Leur principal souci est la location des films, qui peuvent être utilisés

19 Uberto Visconti di Modrone inaugure l'usage des projections lumineuses et du cinématographe dans les représentations d'opéra à la Scala. La presse l'annonce dès décembre 1908. G. Adami, « Le proiezioni luminose alla Scala », *Il Tirso*, 13 décembre 1908, 5^e année, n° 41, p. 1 ; Ariel, « Il cinemato-grafo applicato alla scenografia », *Il Tirso*, 13 décembre 1908, 5^e année, n° 41, p. 1 ; Pig, « Il cinemato-grafo applicato alla Scenografia », *Rivista fono-cinematografica*, 19 décembre 1908, 2^e année, n° 47-48, p. 4. **20** Le duc Giuseppe Visconti est le père du metteur en scène Luchino Visconti. **21** Même Guido Visconti di Modrone a eu des contacts directs avec la scène cinématographique. En effet, en 1909, il fut élu Président de la « Commission pour la Cinématographie et pour les projections lumineuses », en vue des manifestations pour l'Exposition Internationale du Théâtre de Milan de 1912. *La Cinematografia italiana*, 5 avril 1909, n° 41-42, p. 151. **22** En dépit des efforts d'Alexandre Promio, dirigeant et administrateur, la société française est dans une mauvaise passe, au point que, à la fin du mois d'août, la production semble devoir être suspendue. La crise s'aggrave encore davantage dans les mois qui suivent et, en janvier 1909, il devient nécessaire de réduire le capital (de 2 000 000 à 500 000 francs) et de déprécier le titre (4 actions à l'ancien cours pour 1 action au nouveau cours). J.-C. Guéin, *loc. cit.*, p. 114.

longtemps sans beaucoup se dégrader, ce qui a causé l'arrêt presque total de la production, et la maison Pathé voudrait limiter la location²³ pour détruire les films.²⁴

À l'automne 1908, le comité d'organisation, tout en confirmant la volonté de constituer une maison cinématographique, se libère de toute ingérence de Théophile Pathé et décide de mener à bien le projet en toute autonomie. Dans une lettre envoyée à Giovanni Visconti di Modrone, Guido Corti, confirmé malgré tout à la tête du comité d'organisation, assure que :

Assumant les observations qui nous ont été courtoisement adressées quant à l'opportunité de prendre une étiquette étrangère [...], nous nous trouvons aussi bien à même de répondre à toutes les objections faites au projet d'origine, que d'en présenter un autre qui, tout en préservant intégralement les éléments positifs du projet d'origine, nous assure – en dehors de toute ingérence étrangère et sans liens – une excellente rémunération du capital investi.²⁵

Ce changement de cap radical impose de rebaptiser la future société cinématographique qui prend alors le nom de Compagnia Italiana Cinematografica Hesperia. Malgré le tumultueux divorce avec Théophile Pathé et les inquiétantes nouvelles de la crise internationale du cinéma, les membres du comité d'organisation examinent quand même attentivement la possibilité de s'associer avec une autre société étrangère, prestigieuse et jouissant d'une grande solidité financière : Pathé Frères.

Le Film d'Art et Pathé Frères

Lors de la réunion du comité d'organisation d'Hesperia qui se tient le 8 décembre 1908, les capacités de production et de distribution de Pathé Frères sont placées au centre de la discussion, tandis que lors d'une rencontre suivante (le 20 décembre), l'on se réfère déjà explicitement à un projet qui prévoit d'implanter en Italie une maison cinématographique spécialisée dans les films d'art et financée par des capitaux français. Dans les notes relatives à la réunion²⁶, Carlo Marelli mentionne même quelques noms du théâtre italien qui pourraient être engagés avec profit dans ce genre de production : le dramaturge Marco Praga et les acteurs Ermete Novelli²⁷ et Eleonora Duse.

23 Dans la lettre, il est fait allusion de façon imprécise à la nouvelle stratégie commerciale de Pathé Frères qui décide, en 1908, de passer de la vente à la location afin d'avoir un meilleur contrôle du réseau de distribution – un changement de cap qui se heurta à une forte opposition en Italie. Aldo Bernardini, « La Pathé Frères contre le cinéma italien », dans Pierre Guibbert (dir.), *les Premiers ans du cinéma français*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1985, p. 91-98. **24** Archives de la famille Visconti, *ibid.* **25** *Ibid.* **26** *Ibid.* **27** Le célèbre acteur de théâtre Ermete Novelli (1851-1919) fut effectivement l'un des premiers grands interprètes de la scène à se lancer dans le cinéma, engagé en 1910 justement par Film d'Arte Italiana avec qui il tourna quelques films sous la direction de Gerolamo Lo Savio.

Dans le compte-rendu de la énième réunion du comité d'organisation, tenue le 28 décembre, les informations à ce sujet sont plus précises. On peut y lire que « Pathé Frères offre 300 000 liras pour que la nouvelle société cinématographique ne traite que les films d'art. Pathé se réserve 33% des bénéfices »²⁸. Le document évoque ensuite la maison française Le Film d'Art, dont le capital s'élèverait à 500 000 liras, et les rapports entre cette société et Pathé Frères qui « donne ces projections dans la salle Charras²⁹ ». Enfin, en dépit de la méfiance de Guido Corti qui « ne croit pas possible de limiter notre production uniquement aux films d'art », il est précisé qu'on a déjà convenu de discuter de l'affaire avec un représentant de Pathé Frères. Le rendez-vous est fixé au 3 janvier 1909 à Florence³⁰.

Malheureusement, on ne trouve pas trace de cette rencontre dans les documents examinés. Pourtant des négociations directes entre les émissaires du comité d'organisation milanais et les envoyés de Pathé Frères ou du Film d'Art sont très vraisemblables. Un intermédiaire possible est Guido Corti en personne, représentant pour l'Italie de Théophile Pathé, société qui a compté parmi ses propres actionnaires Jules Formigé et Paul Laffitte, deux hommes qui, par la suite, occupèrent des rôles de premier plan au Film d'Art. Paul Laffitte, en particulier, était associé et très probablement parent d'André Laffitte, le véritable bâtisseur de la Film d'Arte Italiana. Un autre personnage qui pouvait selon toute probabilité se prévaloir de relations directes avec Le Film d'Art est l'ingénieur milanais Dino Foà, dont la présence est signalée lors d'une réunion restreinte des membres du comité d'organisation de la Société Cinématographique Hesperia, et que l'on retrouve quelques mois plus tard, membre du premier conseil d'administration de la F.A.I.

Quoi qu'il en soit, un document du 2 février 1909 (probablement rédigé par Giovanni Visconti di Modrone en personne) apporte la preuve de l'intérêt que les membres du comité portent à l'embryon de projet d'une société de type Film d'Art en Italie. Les termes de l'affaire sont reportés de façon détaillée dans les notes.

Maison Pathé : pour chaque édition 250 exemplaires. Chaque film 200 mètres, donc chaque édition 250 x 200 m = 50 000 m.

La Maison Pathé produit en moyenne 11 éditions par semaine, mais pour les films d'art on ne prévoit pas plus de 50 éditions annuelles. Donc, pour chaque film 50 000 m x 50 (éditions

28 Archives de la famille Visconti di Modrone, Division Comte Giovanni Visconti, *ibid.* **29** Dans les documents d'archives du comte Giovanni, une élégante brochure de la Salle Charras est conservée, concernant le programme des projections qui se dérouleront dans la salle pendant 15 jours à partir du 15 février 1909. Archives de la famille Visconti di Modrone, Division Comte Giovanni Visconti, *ibid.* **30** Le lieu de la rencontre entre les représentants du comité d'organisation et l'émissaire de Pathé Frères est particulièrement significatif, puisque c'est justement à Florence le 2 mars 1909, dans l'étude de l'avocat M^e Tamburini, que fut fondée la Film d'Arte Italiana.

annuelles), on a 2 500 000 m de film par an. Les dépenses de tirage et d'amortissement s'élevèrent à 50 centimes par mètre. En outre, on prend en compte les 33% de commission de la maison Pathé sur la vente. Étant donné la supériorité de la production Pathé, la société [italienne] doit exiger un prix moyen de 2 liras par mètre.

Une fois déduites les dépenses mentionnées ci-dessus, il reste un bénéfice d'une lire par mètre – soit 2 500 000 liras.

Une fois déduit les dépenses du studio [de cinéma], les droits d'auteur et les frais généraux (qui s'élevèrent globalement à un million), ce bénéfice sera de 1 500 000 liras.³¹

Les données chiffrées peuvent provenir d'un prospectus du Film d'Art que le comte Giovanni avait en sa possession³².

Peut-être ces prévisions étaient-elles trop optimistes, mais elles laissaient toutefois entrevoir une excellente affaire, qui intéresse aussi vivement d'autres hommes d'affaires milanais.

Dans une lettre datée du 10 février et adressée à Uberto Visconti di Modrone, frère du Comte Giovanni, l'éditeur de musique Tito Ricordi³³ dévoile l'existence d'un autre plan visant à constituer une maison cinématographique spécialisée dans le film d'art. Ricordi déclare faire partie d'un groupe d'investisseurs qui se sont unis dans ce but et demande à Uberto Visconti d'entrer dans la société, en soulignant que le groupe auquel il se réfère n'a aucun rapport avec le comité d'organisation de la Società Italiana Cinematografi Hesperia, dirigée par son frère Giovanni. Tito Ricordi écrit :

L'affaire que je t'ai proposée est toute autre. Elle se base essentiellement sur une pleine et entière entente avec MM. Pathé Frères, de la même manière que la Société « Le Film d'Art » à Paris. À titre de preuve, je peux te garantir que M. Charles Pathé fera partie du Conseil d'administration de la société italienne. Je te joins trois documents importants, un sur la société « Le Film d'Art », l'autre est la convention conclue entre celle-ci et la Maison Pathé de Paris, document sur lequel on se basera pour la convention avec la société italienne et enfin les statuts de cette dernière. Je t'informe que pour l'instant le capital sera de 500 000 francs.

Tout comme j'accepterai très facilement d'être le Directeur artistique de cette Société [...], je

³¹ Archives de la famille Visconti di Modrone, *ibid.* ³² Voir dans le présent volume ma présentation de ce document (G. Lasi, « La "révolution" du Film d'Art »). ³³ La famille Ricordi est à la tête de la prestigieuse maison d'édition musicale homonyme, fondée en 1808 par Giovanni Ricordi. Au cours du dix-neuvième siècle, Ricordi associera sa marque à la production musicale de Verdi d'abord, puis de Puccini. En 1909, la direction de la société est entre les mains de Giulio Ricordi, père de Tito. À la mort de Giulio, la direction est reprise par Tito lui-même, qui gèrera l'entreprise jusqu'en 1919. Personnage éclectique, Tito Ricordi fut également parolier d'œuvres lyriques, auteur des livrets de « Francesca da Rimini » et de « La Nave », transpositions à l'opéra des deux célèbres drames de Gabriele D'Annunzio.

serai de même enchanté de t'avoir avec moi dans cette affaire qui s'annonce excellente et qui, de toute façon, est quelque chose de très sérieux, et sûrement pas une escroquerie comme on te l'avait laissé entendre. Du reste, si mes assurances ne te suffisent pas, demande donc à ton frère Guido ce qu'en pense M. Bonomi qui, lui, connaît bien cette nouvelle Société Cinématographique. M. Bonomi est le propriétaire du Cinéma Central sous les Portiques (ancien Magasin Haas). C'est un homme honnête et très habile qui a su se créer en peu de temps une position extraordinaire dans l'Industrie du cinéma. Il m'a déclaré que la nouvelle Société, en passant un accord avec la maison Pathé Frères, donne toutes les garanties de sérieux et offre toutes les probabilités d'un plein succès³⁴.

1895 /
n° 56
décembre
2008

202

Il est très probable que le groupe d'investisseurs qu'évoque Tito Ricordi est celui qui, vingt-deux jours plus tard, le 2 mars 1909, donna naissance à la Film d'Arte Italiana. L'éditeur musical paraît en effet avoir connaissance d'informations confidentielles qui furent confirmées point par point par les faits (voir l'élection de Charles Pathé à la présidence de la F.A.I.)³⁵.

Le fait est que le comité d'organisation de la Società Cinematografica Hesperia fut effectivement exclu de l'affaire. La tentative de Giovanni Visconti di Modrone et de ses associés de constituer à Milan une société cinématographique mixte italo-française échouait donc pour la seconde fois.

Malgré cet échec et les différents aléas qui s'ensuivirent, le groupe des investisseurs aristocratiques d'origine ne perdit pas l'espoir de monter une maison de production. L'occasion s'en présenta quand, au cours de l'année 1909, une autre entreprise cinématographique milanaise, S.A.F.F.I.-Comerio³⁶ fut frappée par la crise et se trouva contrainte de réduire considérablement son propre capital³⁷. Guido Corti remercié, le comité d'organisation d'Hesperia

34 Archives de la famille Visconti, *ibid.* **35** Un autre indice appuyant cette thèse est l'indication de M. Bonomi, qui garantit la qualité de l'opération. On présume que Vittorio Bonomi, le gérant milanais à qui Tito Ricordi fait référence dans la lettre, avait des liens de parenté et d'affaires avec Alberto Bonomi qui, en qualité de « mandataire spécial », représenta Charles Pathé absent auprès de l'étude de l'avocat florentin Pierattini au moment de la fondation de la F.A.I. A. Bernardini, « La Film d'Arte Italiana », *op. cit.*, p. 122. **36** La société S.A.F.F.I.-Comerio naît à Milan, en juin 1908, de la fusion de deux sociétés préexistantes : Luca Comerio & C. et la Società Anonima Fabbricazione Films Italiana. La société milanaise se distingue dès les premiers mois par des sujets tirés de la littérature et du théâtre, comme *Ugo e la Parisina* d'après le poème de Byron, et surtout *Saggi dell'Inferno dantesco*, présenté au 1^{er} Concours Mondial de Cinématographie tenu à Milan en octobre 1909. La vocation artistique de S.A.F.F.I.-Comerio est confirmée par le contrat que la société signe avec Gabriele D'Annunzio pour obtenir du poète une série de sujets cinématographiques ; contrat que D'Annunzio n'honora jamais. Sur S.A.F.F.I.-Comerio, voir : A. Bernardini, « Le società di Luca Comerio », dans Elena Dagrada, Elena Mosconi, Silvia Paoli (dir.), *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio, Pacchioni tra fotografia e cinema*, Milan, Il Castoro, 2007, p. 93-112 ; Roberta Maietti, « Le manufature cinematografiche », dans R. De Berti, *Un secolo di cinema a Milano*, Milan, Il Castoro, 1996, p. 43-45. **37** Comme il était arrivé quelques mois avant à Théophile Pathé, S.A.F.F.I.-Comerio est contrainte de dévaluer ses propres actions, qui passent de 100 liras à 25 liras pièce. « Feuille d'Annonces Légales de la Préfecture de Milan », Fascicule n° 65, 1 février 1911, annonce n° 3359, p. 1560.

décida d'acquérir le contrôle de S.A.F.F.I-Comerio et confia les négociations à un nouvel associé investisseur, le comte Pier Gaetano Venino. L'opération réussit et, en décembre 1909, une nouvelle société, Milano Films³⁸, naquit des cendres de S.A.F.F.I-Comerio. Outre Gaetano Venino, élu président, le conseil d'administration de la nouvelle société accueillit trois représentants du comité d'organisation de la Società Italiana Th. Pathé / Hesperia : le baron Airoldi di Robbiate (vice-président), le comte Porro³⁹ et le comte Giovanni Visconti di Modrone. Le comptable Marelli, autre membre du Comité, devint commissaire aux comptes de la maison cinématographique⁴⁰ et une grande partie des signataires du projet Società Italiana Cinematografi Th. Pathé / Hesperia prouvèrent leur confiance dans la nouvelle opération en achetant nombre d'actions de Milano Films.

Si le rêve de réaliser un Film d'Art à Milan s'était évanoui, l'idée en germe et les nobles résolutions ne s'étaient pas dissipées dans l'esprit du groupe dirigeant de la nouvelle société Milano Films, qui s'affirma dans les années suivantes sur le marché italien en tant que maison cinématographique « d'art ». Cette vocation culturelle culmina en 1911, avec le lancement du film *Inferno*, transposition à l'écran du premier cantique de Dante⁴¹. La connotation aristocratique d'origine ne fut pas non plus remise en question. En effet, au conseil d'administration de Milano Films, les comtes Venino, Porro, Visconti di Modrone et le baron Airoldi di Robbiate furent rejoints par le marquis Rosales d'Ordogno, le prince Del Drago et le comte Maniscalchi Erizzo, si bien qu'en 1911, sept dirigeants sur huit étaient de noble naissance⁴². La classe blasonnée confirma son ambition d'assumer

38 Ibid. **39** Le comte Carlo Porro, qui avait constitué en avril 1908 la « Compagnia Cinematografica Internazionale Milano », devient membre du comité d'organisation de la Società Italiana Cinematografi Hesperia en septembre 1909. **40** Le premier conseil d'administration de Milano Films est composé de la manière suivante : président, le comte Pier Gaetano Venino ; vice-président, le baron Paolo Airoldi di Robbiate ; administrateurs, le prince Urbano del Drago, le comte Carlo Porro, le cav. Luigi Martello, Riccardo Bollardi, Enrico Consolandi, Andrea Fasoli, le comte Giovanni Visconti di Modrone. Les commissaires aux comptes sont le comptable Federico Buccellati, Giulio Malvano et le comptable Carlo Marelli. A. Bernardini, « Le società di Luca Comerio », *loc. cit.*, p. 106-107. **41** *Inferno* (Milano Films, 1911), considéré comme le premier long métrage italien (plus de 1000 mètres), marque la consécration définitive de Milano Films, y compris au niveau international. Le film est le parachèvement de *Saggi dell'Inferno dantesco*, film qui se termine par l'épisode Farinata degli Uberti. Le nouveau groupe dirigeant de Milano Films n'est pas plus tôt installé qu'il décide de compléter l'œuvre, ce qui ne sera chose faite qu'après plusieurs mois de tournage et de gros efforts économiques. Le film, réalisé par le trio formé par De Liguoro (acteur-metteur en scène pour le théâtre et le cinéma), Adolfo Padovan (écrivain et spécialiste de Dante) et Francesco Bertolini, sera parrainé par la prestigieuse association littéraire « Dante Alighieri » et présenté comme un support du poème de Dante, utile à la population et donc contribuant à promouvoir la culture nationale. Sur *Inferno*, cf A. Bernardini, « L'Inferno della Milano-Films », *Bianco & Nero*, avril-juin 1985, 46^e année, n° 2, p. 99 ; Davide Gherardi et Giovanni Lasi, « L'Inferno: grandioso film d'arte della Milano Films », *Cinegrafia*, 19^e année, n° 20, p. 313-330 ; Marianne De Sanctis et Alessandro Marotto, « Ritorno all'Inferno », *ibid.*, p. 331-359 ; Michele Canosa, « La celluloido e il bronzo », *ibid.*, p. 360-383. **42** Et le notaire Enrico Consolandi pour compléter le groupe.

1895 /
n° 56
décembre
2008

204

un rôle social et pédagogique, en dispensant aux foules la culture et l'art par le biais du cinéma. Une sorte d'identification entre l'aristocratie, la culture et l'art qui, dans un cas au moins, frisa le ridicule. Dans une interview de 1910, le président de Milano Films, le comte Gaetano Venino, rapportait, en parlant du tournage d'une œuvre historique sur le personnage de Murat⁴³ :

Je me prêtai moi-même, et j'invitai quelques-uns de mes très chers amis à figurer dans l'interprétation des personnages les plus importants. Et c'est ainsi que dans ce film, on verra apparaître le baron Airoidi di Robbiate, le comte Arnaboldi, le comte Giovanni Visconti di Modrone et son frère Giuseppe, le comte San Nazzaro, le marquis Rosales d'Ordugno...⁴⁴

(Traduit de l'italien.)

43 *Gioacchino Murat* (Milano Films, 1910). 44 « L'Aristocrazia milanese per una film d'arte. Intervista col Conte Venino presidente della Società Milano Film », *La Sera*, 30 septembre-1^{er} octobre 1910, p. 4.

SOCIÉTÉ ANONYME
MILANO-FILMS
Capital : 500.000 Francs - Siège social : MILAN, Via San Paolo, 22
Usines : Via Arnaldo di Brescia nel Alta Borina

Le plus grand succès de la cinématographie italienne est dû à la réalisation de LA DIVINE COMÉDIE au Cinématographe. Surtout à l'enfer, génie de DANTE, il n'est pas d'un audace aussi grand. Avec un sur le marché le film antique, tous les artistes ont voulu, à l'aise, pas faire, mieux, mieux, et prouver que la plus haute inspiration poétique, lorsqu'elle est comprise par des artistes et des hommes de goût, peut parfaitement s'accommoder des moyens cinématographiques ?

L'œuvre la plus triomphante sous les pas de la MILANO-FILMS. Nul doute que son nom ne devienne bientôt l'un des plus autorisés parmi les réalisateurs de notre industrie.

La DIVINE COMÉDIE (de Dante)
Aux portes des Limbes, Dante et Virgile observent les flammes de l'enfer, qui ne feront pas l'Inferno. (Scène 7 de L'ENFER.)

Représentants de la meilleure société de Milan et des plus hautes familles du pays, les Membres du Conseil d'Administration de la MILANO-FILMS sont de ceux qui ont compris dès qu'il s'agit de faire, bien et beau. Le plus pur témoignage de ces excellents dessein est déjà la réalisation de LA DIVINE COMÉDIE au Cinématographe.

Publicité pour *Inferno*, Milano Film, 1911, *Livre d'or de la cinématographie*, 1911.

Naissance d'une notion La première réception du film d'art français en Italie

par Silvio Alovio

1895 /
n° 56
décembre
2008

205

En 1908, malgré la croissance de la production nationale, le marché italien demeure amplement dominé par Pathé. D'ailleurs, la puissante maison française renforce sa présence en Italie. Elle développe et transforme sa succursale de Milan en une véritable société à part entière, cependant que sa décision de passer de la vente à la location (décision dont les effets se feront sentir en Italie dès les premiers mois de 1909, après le congrès de Paris) est accueillie d'emblée avec réserve par la presse professionnelle nationale¹. Même si les critiques contre la tentative de monopole ne manquent pas, la presse corporative italienne sacrifie en réalité la défense cohérente des intérêts nationaux à une ambivalence plus intéressante². En fait, les revues spécialisées reconnaissent fréquemment l'autorité de la maison française³ et admettent l'existence des nombreux intérêts économiques qui lient une partie de l'activité commerciale italienne du secteur à la France⁴. Les résistances de la presse professionnelle ne vont pas au-delà de la protestation formelle et n'aboutissent jamais à des initiatives susceptibles de pénaliser concrètement une société dont le prestige est toujours reconnu⁵.

1 Cf. A. Bernardini, « la Pathé Frères contre le cinéma italien », dans P. Guibbert (dir.), *les Premiers ans du cinéma français*, Institut Jean Vigo, Perpignan, 1985, p. 91-98. 2 Pour une analyse approfondie de cette « ambivalence » de la presse professionnelle italienne par rapport au cinéma français cf. P. Cherchi Usai, « La presse italienne face au cinéma français », *ibid.*, p. 99-104. 3 Durant l'été 1909, quelques mois seulement après le « traumatisant » congrès de Paris, en raisonnant sur la faiblesse du cinéma italien, Alfredo Centofanti affirme que « l'industrie française, qui se développe sur une plus vaste échelle que la nôtre, représente aujourd'hui, grâce à l'importance et à la finesse des manipulations, le point extrême des recherches techniques et artistiques » (A. Centofanti, « La base di... niente », *Rivista fonocinematografica*, n° 69, 11 juillet 1909, p. 7). 4 La reconnaissance implicite de ces intérêts passe surtout à travers la publicité. Les revues italiennes les plus importantes de l'époque offrent, en effet, de larges espaces promotionnels à la succursale milanaise de Pathé Frères et aux distributeurs régionaux des titres du Film d'Art et de la SCAGL. 5 Cf. P. Cherchi Usai, *op. cit.*, p. 103.

Ces éléments de contexte, apparemment incohérents mais imputables, en réalité, à la jeunesse du cinéma italien qui compense l'absence de stratégie par un certain pragmatisme tactique, sont fondamentaux pour comprendre l'accueil que réserve l'Italie au principal projet culturel et commercial du cinéma européen en 1908 : celui du « film d'art » français.

Avant la première

L'intérêt de la presse professionnelle italienne pour l'émergence de la production hexagonale précède de quelques mois l'arrivée des premiers films de Film d'Art et de la SCAGL. Les nouvelles de France ne sont pas très claires, voire contradictoires. Néanmoins, il ressort que – comme l'affirme *la Rivista fono-cinematografica* en avril 1908 – « les auteurs dramatiques français [...] se sont regroupés en sociétés pour fournir, avec le concours des artistes les plus célèbres, des sujets cinématographiques très attractifs »⁶. En juin 1908, toujours dans le même élan, on applaudit à l'initiative d'Edmond Rostand, auteur d'une pantomime pour le cinéma, *le Bois sacré*, longuement résumée par la revue napolitaine⁷. Celle-ci souligne que le choix du célèbre écrivain de collaborer avec ce nouveau moyen d'expression n'est pas un cas isolé : « Edmond Rostand ne s'est pas contenté de respecter l'engagement pris avec la Société dirigée par Lavedan et constituée par les auteurs français qui décidèrent d'apporter leur créativité aux spectacles cinématographiques »⁸. Le point le plus intéressant de l'article est que la nouvelle du projet cinématographique de Rostand est annoncée au terme d'une réflexion quasiment pré-sociologique sur le cinéma, considéré comme un spectacle de masse en pleine croissance⁹. D'après *la Rivista fono-cinematografica*, le film d'art français ne ferait rien d'autre qu'étendre la base sociale du public aux classes aisées. Grâce à des films tels que celui basé sur le sujet de Rostand, « plus l'art s'intéressera à ce qu'il y a de plus intellectuel, plus l'aristocratie se pressera pour admirer et applaudir »¹⁰.

Le mois suivant, en riposte à un violent article que le périodique théâtral *Lo Spettacolo* avait écrit contre le cinéma, *Il Café-Chantant* exprime le même avis. Encore une fois, le modèle français du film d'art – bien qu'on n'en connaisse pas encore les produits – devient l'argument principal en faveur, non seulement de la dignité artistique du cinéma, mais aussi de sa moralité :

Croyez-vous que les Scènes Cinématographiques parisiennes promises par Capus nous divertiront moins que sa *Veine* (qui, en Italie, et à tort, il faut bien le dire, se transforma en une

6 « Gli autori francesi per i cinematografi », *la Rivista Fonocinematografica*, a. II, n° 13, 25 avril 1908. 7 La revue reprenait le texte du sujet de Rostand publié pendant ce même mois de juin par *le Figaro* (A. Carou, *le Cinéma français et les écrivains*, Paris, École des Chartes/AFRHC, 2002, p. 99-100). 8 C., « Perchè si va e perchè si andrà al cinematografo », *Rivista fono-cinematografica*, n° 20, 19 juin 1908, p. 4. 9 *Ibid.* 10 *Ibid.*

Guigne !) ? Je suis peut-être un rêveur, mais je suis convaincu que quand des écrivains comme D'Annunzio, Lemaître, Claretie, Rostand et tous les autres, qui appliquent dans leur art un idéal sublime de poésie, écrivent des scènes pour les cinématographes, les salles où seront présentées ces œuvres seront fréquentées, non seulement par des soldats et des femmes de ménage [...] mais par la partie la plus intellectuelle du public¹¹.

Si elle provoque une « hétérogénéité » qui n'est pas toujours facile à gérer¹², l'extension à un public cinématographique toujours plus large socialement reste donc une condition déterminante pour le développement de l'industrie cinématographique nationale.

Le contact

Le premier film d'art français distribué en Italie, en octobre 1908, peu de temps après la première parisienne, est *l'Arlesiana* (*l'Arlésienne*). Le caractère exceptionnel du film de la SCAGL est attesté



L'Arlesienne, SCAGL, 1908.

11 Cirano, « Cinematofobia », *Il Café-Chantant*, n° 25, 25 juillet 1908, p. 25. 12 Dans l'un des premiers comptes-rendus italiens de *l'Assassinat du duc de Guise*, on note que, pendant la projection du film « la nature du public [a] empêché la plus grande partie du public distingué de jouir de cette fête de l'art. J'espère, poursuit le critique, que l'on trouvera un remède à ces petits inconvénients, surtout si l'on pense qu'un pur-sang ne cohabite pas volontiers avec un âne » (« *L'assassinio del Duca di Guisa* », *Rivista fonocinematografica*, n° 19, novembre 1908, p. 5).

1895 /
n° 56
décembre
2008

207

par l'attention que lui a portée la presse quotidienne. Le journaliste Luigi Federzoni, par exemple, souligne le caractère novateur du film dans le quotidien romain *Il giornale d'Italia* :

Jusqu'à ces derniers temps, les cinémas devaient se contenter des scénettes comiques du *Bain involontaire* ou de *Ma femme m'a bien eu* : caricatures filmées qui ne pouvaient satisfaire le bon goût des personnes distinguées. Mais maintenant, comme vous le savez, de nombreux auteurs dramatiques parisiens, parmi les plus célèbres et appréciés, inquiets de la concurrence du cinéma qui menace, ont pensé que le meilleur moyen de la contrer était de l'utiliser à leur avantage. C'est ainsi qu'ils ont fourni des « chefs-d'œuvre magistraux » aux diverses maisons X...¹³.

L'Arlésienne est bien accueillie par la presse spécialisée italienne. Elle souligne que la valeur ajoutée du film réside justement dans le fait qu'il s'inscrit dans un projet productif et culturel plus vaste, destiné à la « reproduction des drames d'auteurs modernes très connus » et interprétés par « les plus célèbres artistes de l'Odéon de Paris »¹⁴.

Les deux premiers titres du Films d'Art sortent fin novembre : il s'agit de *l'Assassinat du duc de Guise* et de *l'Empreinte*. Tous deux sont chaleureusement accueillis par le public¹⁵ et par la critique. Certains critiques décèlent dans *l'Assassinat du duc de Guise* la tentative d'émanciper le cinéma du théâtre, en expérimentant des solutions impraticables sur les planches. Par exemple, Giuseppe Pagliara, directeur de *Maschera*, une importante revue théâtrale, affirme que « le cinéma a un avantage sur le théâtre : la facilité du changement de décors, qui permet au spectateur d'assister à la poursuite du duc de Guise à travers les chambres de son palais, chasse impitoyable de l'homme par l'homme, terrible manifestation de l'instinct bestial de vengeance »¹⁶.

L'Empreinte reçoit un accueil encore plus enthousiaste des critiques. Ce qui frappe dans cette production, c'est qu'il s'agit d'un film d'art qui se déroule dans un cadre moderne. Toutes les critiques notent l'efficacité de l'évocation du milieu, imprégné de violence, de misère, de passion, la composition dans la célèbre séquence de la danse apache « d'un moment macabre où se révèlent toute la tendresse et toute la brutalité du peuple des barricades »¹⁷. Le succès du film prouve que la qualité artistique ne doit pas dépendre de la « noblesse » des

¹³ G. de Frenzi [L. Federzoni], « L'abolizione della parole », *Il Giornale d'Italia*, 28 octobre 1908, *op. cit.* dans A. Bernardini, *Cinema muto italiano° II*, Rome-Bari, Laterza, 1981, p. 198. ¹⁴ Eldea, « In giro per gli altri cinema. *L'Arlésiana* », *la Cine-fono*, n° 39, 10 novembre 1908, p. 4. ¹⁵ Aldo Bernardini souligne, à l'appui de son excellent accueil par le public, que le film de Calmettes et Le Bary était encore en circulation pendant l'été 1909 (cf. A. Bernardini, *Cinema muto italiano. II*, *cit.*, p. 176). ¹⁶ G. Pagliara, « La stampa quotidiana e il cinematografo », *Lux*, n° 7, juin 1909 (repris dans *Tra una film e l'altra*, Venise, Marsilio, 1980, p. 75). ¹⁷ *Ibid.*

contenus : « Si le sujet du drame est lugubrement odieux – observe-t-on dans *La Rivista fonocinematografica* – ce qui en fera une œuvre d’art, c’est la méticulosité de la mise en scène et les noms des artistes qui en sont les principaux interprètes »¹⁸. Le film conduit le spectateur « dans les cabarets, les souterrains sombres et les cafés élégants de Paris, mais il le fait d’une manière artistiquement merveilleuse »¹⁹. La perception diffuse, face à l’efficacité de la reconstitution, est celle d’un « réalisme authentique »²⁰. Le film – lit-on dans *Il Café-Chantant* – permet de découvrir « les plaies morales des grandes villes, jusque dans les expressions les plus intimes, dans les moindres détails »²¹. Ces critiques perçoivent bien la tension, typique des toutes premières productions du Film d’Art et de la SCAGL et harmonisée uniquement dans les productions postérieures, entre les ambitions esthétiques (toujours associées à la moralité) et les contenus violents et granguignolesques de nombre de films distribués en 1908-1909²². *L’Empreinte* représente d’ailleurs une des sources d’inspiration les plus significatives d’un genre important du premier cinéma populaire italien, celui de films souvent crus et violents sur fond de crimes, alimenté par la production intensive de maisons spécialisées comme l’Aquila Film et, surtout, par les films d’Emilio Ghione situés dans le monde des Apaches. D’ailleurs, dans son autobiographie, Ghione rappelle que *l’Empreinte*, et en particulier la « danse chaloupée » interprétée par Mistinguett et Max Dearly, a constitué un point de référence déterminant pour son œuvre²³.

De même, pendant toute l’année suivante, en 1909, les films d’art français sont accueillis très favorablement en Italie : *le Baiser de Judas*²⁴, *le Retour d’Ulysse*²⁵, *la Tosca*²⁶, *l’Assommoir*²⁷, *la Tour de Nesle*²⁸, *la Mort du duc d’Enghien*²⁹, presque toujours seulement connus comme des productions Pathé, sans autres précisions, constituent d’excellents points de référence dont les critiques italiens se servent pour blâmer la médiocre qualité artistique des films italiens.

Cependant, courant 1910, l’accueil des critiques italiens semble déjà plus mitigé. On perçoit même une impatience grandissante, que l’on peut imputer en partie au nombre excessif de productions qui se parent du titre de film d’art, sans que ce soit toujours le cas. D’un autre côté, la qualité artistique de la production nationale est toujours plus convaincante et ne cesse de s’améliorer. Durant l’été 1910, Gualtiero Fabbri, qui vante pourtant les œuvres de

18 « Le novità del giorno. *L'impronta* », *Rivista fonocinematografica*, n° 41, 25 novembre 1908, p. 6. **19** *Ibid.* **20** Bug., « *La mano rossa (L'impronta)* », *Il Café Chantant*, 11 janvier 1909, p. 55. **21** *Ibid.* **22** Cf. A. Carou, *le Cinéma français et les écrivains*, op. cit., p. 151-152. **23** Cf. D. Lotti, *Emilio Ghione. L'ultimo apache*, Bologne, Cineteca del Comune, 2008, p. 33, 156. **24** Rob., « *Il bacio di Giuda* », *la Cine-fono*, n° 58, 20 avril 1909, p. 8. **25** B.C.V., « La serie delle "Films d'Art". *Il ritorno di Ulisse* », *Rivista fonocinematografica*, n° 53, 11 mars 1909, p. 1. **26** A, Centofanti, « Le primissime. *Tosca* », *la Cine-fono*, n° 59, 26 avril 1909, p. 9. **27** « Le primissime. *L'assommoir* [sic] », *la Cine-fono*, n° 63, 26 mai 1909, p. 11. **28** « Da Milano. *Gli amori di Margherita di Borgogna* », *la Cine-fono*, n° 73, 21 août 1909, p. 18. **29** « Quello che ci scrivono », *la Cine-fono*, n° 83, 6 novembre 1909, p. 12.

Pathé et de Gaumont, observe un certain déclin de la production à vocation artistique, toujours plus « confuse et surabondante »³⁰. La tendance négative de la critique italienne s'amplifie ensuite, en 1911-1912. Le modèle français semble vieilli et usé et sa suprématie historique n'est plus qu'un pâle souvenir. Il devient de plus en plus évident que Le Film d'Art sombre vers l'anonymat et l'on voit la SCAGL se tourner de plus en plus vers les adaptations de la littérature romanesque française. L'hostilité de la presse spécialisée italienne, comme nous le verrons par la suite, n'épargne même pas certains films à haute ambition artistique, comme *Madame Sans-Gêne* et *la Dame aux camélias*.

La promotion

Lorsque les premiers films d'art français arrivent en Italie, ils apportent avec eux des nouveautés significatives sur le terrain presque encore vierge du discours promotionnel. L'innovation ne se limite pas à faire connaître des interprètes (en s'appuyant sur leur notoriété théâtrale), anticipant ainsi une tendance qui deviendra peu après l'apanage des films d'art italiens³¹. Les communiqués publicitaires rédigés par la succursale milanaise de Pathé Frères présentent également un autre ensemble d'informations qui codifient les principales nouveautés du film d'art, en rupture avec les textes promotionnels en style télégraphique de la production italienne d'alors. Outre l'implication d'acteurs venus du théâtre « noble », déjà évoquée, sont mis en avant la filiation littéraire (le texte publicitaire pour *l'Arlésienne* se limite presque entièrement à citer un large extrait de l'œuvre de Daudet³²) et le début d'une mise en scène plus authentique. Les objets utilisés dans *l'Assassinat du duc de Guise* sont « entièrement authentiques, de Leonardi », les vêtements du *Retour d'Ulysse*, sont « historiquement fidèles » et les « décors sont d'une fidélité admirable »³³. Pour *l'Arlésienne*, on assure que le film a été tourné sur les lieux décrits par Daudet, tandis que dans le cas de *la Mort du duc d'Enghien* « les différents épisodes [...] ont été tournés sur les lieux mêmes où le duc tomba sous les coups des mousquetaires [*sic*] chargés de l'exécuter »³⁴. Cette suprématie « scénographique » du cinéma sur le théâtre est réaffirmée aussi par Pierre Decourcelle, lors d'une conférence en Italie dont le texte fut publié avec un certain éclat en avril 1909 par *la Cine-fono*. C'est

30 Simon Mago, « Estate cinematografica », *la Cinematografia italiana ed estera*, n° 86, 15 juillet 1910, p. 847. **31** Il semble que le premier film dont la publicité met en évidence le nom des interprètes soit *Beatrice Cenci*, une production Cines sortie en septembre 1909. Les premiers films produits par la Film d'Arte Italiana l'imitèrent aussitôt. **32** Cf. par exemple la publicité parue dans *la Cinematografia italiana ed estera*, n° 19-20, 15 octobre 2008, p. 144. **33** B.C.V., « La serie delle "Films d'Art". Il ritorno di Ulisse », *op. cit.*, p. 1. **34** Pathé Frères. *Films novità. Bollettino n° 31*, 1908.

dans le fait que le cinéma permette de travailler dans des milieux vrais et authentiques que le fondateur de la SCAGL voit l'une des justifications de l'existence du film d'art :

Au cinéma, c'est la nature même qui s'offre au spectateur, la nature prise sur le vif, dans la splendeur et la grâce de sa réalité. Et lorsque nous montrerons Carmen dans les ruelles de Séville, l'Arlésienne éclairée par le soleil radieux de la Provence, Werther traînant sa mélancolie le long du petit ruisseau ombragé de Waltein, Quasimodo sous les arcs-boutants gothiques de Notre Dame de Paris, croyez-vous que Goethe, Mérimée, Daudet, Hugo ne ressentiront pas une vive émotion, la joie des peintres et des poètes, lorsqu'ils voient bouger et vivre leurs personnages dans les cadres et les lieux qu'ils avaient si merveilleusement évoqués?³⁵

Presque toutes les caractéristiques prêtées au film d'art français le seront également au film d'art italien, en particulier la puissance de réalisme et d'évocation de la mise en scène par des moyens purement visuels. Le mélange de scènes réalisées en studio et des tournages en extérieur gagnera l'Italie dès le printemps 1909 (*Il Conte Ugolino* assure une « rare fidélité des cadres et des costumes »), composant une sorte de Grand Tour cinématographique du pays, de Rome (Château Saint-Ange dans *Beatrice Cenci*) à Ferrare (la Cathédrale et le Château d'Este dans *Parisina*) et de Venise (dans *Otello*) à Assise (*Il Poverello di Assisi*).

Nouvelle critique, nouveau jeu

La question de la légitimation esthétique du cinéma porte aussi en elle la nécessité d'une médiation discursive, c'est-à-dire d'un travail critique spécifique, à l'instar de celui qui est effectué au théâtre. En 1911 encore, dans la revue *Lux*, un observateur reconnaît la légitimité d'une critique de film lorsqu'il s'agit d'une « œuvre d'art » non éphémère, capable d'imposer sa « permanence à l'affiche pendant quelque temps »³⁶. Réalité – reconnaît amèrement l'auteur de l'article – qui se limite pour le moment à deux films seulement, tous deux – de manière non fortuite – étant du Film d'Art : *l'Assassinat du duc de Guise* et *l'Empreinte*.

En décembre 1908, un peu moins d'un mois avant la première historique donnée salle Charras, Gualtiero Fabbri met en évidence le fait qu'en France, grâce à *l'Assassinat du duc de Guise*, « le cinéma a fait un pas décisif » qui mérite, contrairement à ce qui se produit en Italie, « les honneurs de la critique dramatique » et qui suscite pleinement l'attention d'un critique de théâtre aussi influent que Jules Claretie³⁷.

³⁵ « Un discours de Paul [sic] Decourcelle », *la Cine-fono*, n° 56, 5 avril 1909, p. 9. ³⁶ Ap, « La critica del film », *Lux*, n° 82, 29 janvier 1911 (repris dans *Tra una film e l'altra*, op. cit., p. 108). ³⁷ En réalité, Fabbri commet une erreur : l'article du *Temps* qu'il cite n'est pas de Claretie, mais d'Adolphe Brisson.

Il ne fait aucun doute que la vision de films aspirant pour la première fois à rivaliser avec les meilleures représentations théâtrales encourage un effort d'interprétation majeur de la part des premiers critiques de cinéma. D'ailleurs, ce qui frappe le plus les nouveaux critiques italiens face aux films d'art français (qui font systématiquement l'objet de comptes-rendus, ce qui n'est pas toujours le cas des films italiens), c'est vraiment l'implication d'acteurs connus (et identifiables) venus du théâtre. Les premières tentatives italiennes d'approfondir le discours critique se concentrent donc sur le jeu des acteurs qui sont presque toujours mis au centre des critiques.

Au-delà des inévitables différences de jugement, presque tous les critiques italiens de films d'art français définissent un modèle de jeu qui est encore étranger au cinéma italien, caractérisé par des critères de sobriété, de naturel, de mesure. Dans les critiques de *l'Arlésienne*, par exemple, on remarque que « la douleur de Frédéric, la passion de l'Arlésienne, le supplice de sa mère et la jalousie de Mitifio étaient autant de passions que des artistes de valeur avaient su reproduire avec justesse »³⁸. L'interprétation de Séverin dans *l'Empreinte* est appréciée, précisément parce qu'elle est « dépourvue d'excès et de défauts » :

La prestation de l'interprète reste mémorable, surtout dans la scène du cauchemar et dans celle du chantage. Sa façon de se tordre sur la chaise, dans les affres du remords, lorsque son ami apparaît sous la guillotine, dans la justesse et la vérité de l'action fait entendre ses paroles et ses gémissements. Elle fait frissonner de pitié.

Dans *le Baiser de Judas*, « la douceur et la noblesse des gestes du Nazaréen comparées au jeu mesuré du traître Judas sont au-delà de tout éloge »³⁹. L'interprétation de Madame Bartet dans *le Retour d'Ulysse* est évaluée en termes exceptionnellement positifs :

Dans les moments où, en rusant, Pénélope réussit à calmer un peu l'ardeur des prétendants, les attitudes de Mme Bartet sont tout à fait expressives : la joie de retenir le danger qui la menace transparait, les yeux très mobiles semblent aller sonder les âmes qui dissimulent le mensonge à autrui. Le jeu est celui qui convenait pour une scène donnée à un public exigeant⁴⁰.

En revanche, le jugement sur la protagoniste de *la Tosca* est un peu plus critique, mais néanmoins positif dans le fond :

³⁸ Pig., « Vox Populi », *Rivista fono-cinematografica*, n° 38, 4 novembre 1908, p. 4. ³⁹ Rob., « Il bacio di Giuda », *la Cine-fono*, n° 58, 20 avril 1909, p. 8. ⁴⁰ B.C.V., « La serie delle "Films d'Art". Il ritorno di Ulisse », *Rivista Fono-cinematografica*, n° 53, 11 mars 1909, p. 1.

L'œuvre (puisqu'il en est une) fut magistralement interprétée par tous les artistes. Il se peut que Cécile Sorel ne fût pas toujours efficace et juste, surtout aux quatrième et cinquième tableaux, c'est-à-dire pendant la torture de l'amant et après le meurtre de Scarpia. Par contre, Charles Mosnier nous semble plus correct et digne de louanges dans le rôle de Cavaradossi⁴¹.



La Tosca, 1909.

Très souvent, aux éloges exprimés vis-à-vis des acteurs de théâtre français, tout entiers investis sur les planches des théâtres de prise de vues de Neuilly et de Vincennes, s'ajoute le souhait que les acteurs du cinéma italien leur emboîtent le pas. En novembre 1908 déjà, à propos d'un film d'Ambrosio, un critique de *la Rivista fono-cinematografica* souligne que les premiers films du Film d'Art et de la SCAGL ont déjà clairement montré la ligne d'action à suivre en Italie :

Il est indiscutable que ni le choix du sujet, ni la mise en scène riche et soignée, ni l'exécution parfaite par la maison d'édition ne suffisent à assurer le succès d'un film ou pour être plus précis, à gagner l'intérêt vif du public. Le travail des artistes en est un élément crucial [...]. Nous

41 A. Centofanti, « Le primissime. Tosca », *la Cine-fono*, n° 59, 26 avril 1909, p. 9.

avons vu dans les deux films artistiques *l'Arlésienne* et *le Duc de Guise* combien la valeur des acteurs peut être importante et nous sommes certains que nos maisons, qui ne sont pas du tout en reste, prendront sérieusement en considération cette partie vraiment essentielle.⁴²

La même idée est réaffirmée quelques mois plus tard, au début de l'article qu'Armando Casalbore écrit sur de *la Dame de Monsoreau* de la Cines. En effet, il observe qu'il est...

désolant de voir encore l'infériorité des films italiens par rapport aux français, où l'on peut habituellement admirer la mimique précise d'un Le Bargy et où la scène est soignée jusque dans les moindres détails [...]. Le cinéma italien pourra peut-être connaître un développement artistique plus important quand il sera considéré, comme en France, comme un nouveau moyen d'expression intellectuellement raffiné, et quand les plus grands de la scène voudront y prendre la place principale.⁴³

Lorsque Casalbore écrit ces mots, la société Film d'Arte Italiana (FAI) vient tout juste d'être constituée⁴⁴. Avec la naissance de la FAI, le souhait largement exprimé par une grande partie de la critique italienne semble se réaliser. Pour le recrutement des interprètes, Girolamo Lo Savio et Ugo Falena, dirigeants de la société, suivent une démarche similaire à celle de leurs « cousins » du Film d'Art. Ils cherchent donc à impliquer des acteurs de théâtre professionnels et, si possible, déjà célèbres. Au début, ce sont toutefois des acteurs de théâtre expérimentés mais peu connus qui participent aux productions de FAI. En octobre 1909, le journaliste et auteur de théâtre Aniello Costagliola conclut l'une de ses interventions sur les acteurs de cinéma en écrivant :

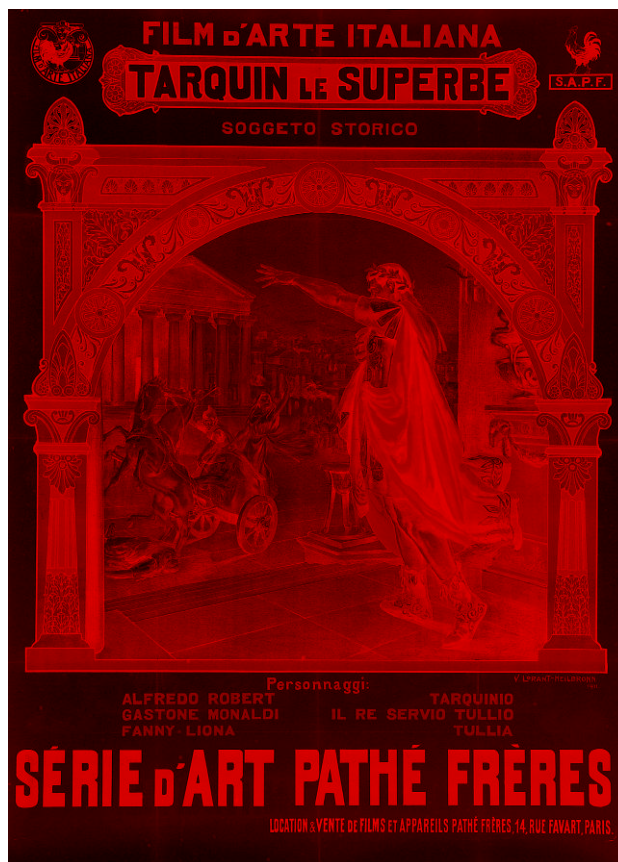
Il faudrait que la Duse, Zacconi, Novelli, Caruso et tous nos meilleurs artistes de théâtre acceptent de jouer au cinéma. Pourquoi pas ? Leurs illustres collègues de France et d'ailleurs ont déjà donné le bon exemple, faisant ainsi allégeance aux exigences de la modernité. Pourquoi ne pas en faire autant?⁴⁵

Après 1910, des interprètes célèbres commencent à faire eux aussi leur apparition dans les distributions. Tel est le cas de Ferruccio Garavaglia et, surtout, du grand acteur tragique Ermete Novelli. Il fait ses débuts au cinéma dans *la Morte civile*, un drame moderne de Paolo

42 P., « Verso la perfezione: *La pupila del marinaio* », *Rivista fono-cinematografica*, n° 41, 25 novembre 1908, p. 5. 43 Armando Casalbore, « *La Signora di Monsoreaux* alla Salle Recanati », *la Cine-fono*, n° 60, 5 mai 1909, p. 9. 44 Sur la Film d'Arte Italiana, voir : A. Bernardini, « La Film d'Arte Italiana », dans Jacques Kermabon (dir.), *Pathé premier empire du cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 112-119; Riccardo Redi, *Film d'arte e teatro. La breve parabola di Ugo Falena*, Rome, AIRSC, 2000; Alessa Navantieri, « Film d'Arte, ma italiana », *Cinegrafie*, n° 15, 2002, p. 205. 45 Aniello Costagliola, « Attori in pellicola », *Lux*, n° 11, octobre 1909 (repris dans *Tra una film e l'altra*, p. 86).

Giacometti, l'un des chevaux de bataille du répertoire de Novelli. Le choix n'est pourtant pas des plus heureux, car le métrage réduit (250 mètres) ne permet pas le développement complet du conflit psychologique complexe qui anime le protagoniste de la pièce. La nouvelle critique de cinéma ne se laisse pas impressionner par l'autorité de l'interprète et démolit le travail de Novelli. Ferruccio Garavaglia lui-même fait l'objet de sévères critiques de la part des journalistes italiens pour son interprétation d'*Otello*.

Dans l'ensemble, bien que la nouvelle critique cinématographique italienne soit fréquemment élogieuse, comme on l'a vu, pour les acteurs des premiers films d'art français, elle n'a aucune indulgence pour les acteurs de théâtre qui ont choisi de travailler aussi pour le cinéma. La question de l'autonomie et de la spécificité du septième art se mesure aussi et surtout au niveau du jeu, et là, il n'est pas rare que les critiques expriment des réserves sur la prestation des « théâtraux » et soulignent la différence profonde qui existe entre le jeu cinématographique et celui du théâtre. Alors que, comme nous l'avons évoqué précédemment, le film d'art français est devenu obsolète, rien d'étonnant donc à ce que, en 1912, les interprétations de deux monstres sacrés du théâtre français dans des productions de Film d'Art – Réjane dans *Madame Sans-Gêne* et Sarah Bernhardt dans *la Dame aux camélias* – soient jugées avec sévérité. *La Vita cinematografica* juge l'interprétation de la première inférieure à celle d'une figurante⁴⁶, tandis que Cesare Previtali qualifie Sarah Bernhardt de « vestige épais et empesé »⁴⁷.



Coll. FJSP

1895 /
n° 56
décembre
2008

215

Le Film d'Art
Naissance d'une notion. La première réception du film d'art en Italie

46 « *Madame Sans-Gêne* », *la Vita cinematografica*, n° 9, 15 janvier 1912, p. 10-12. 47 C. Previtali, « *la Dame aux Camélias* », *la Vita cinematografica*, n° 8, 30 avril 1912, p. 13.

Imiter la France

La presse spécialisée italienne voit tout de suite dans le film d'art français le modèle à suivre pour la production italienne. Ainsi lit-on par exemple en 1909 que « la production française a commencé par devenir un art à part entière. Si à leur tour les maisons italiennes s'engagent vers un idéal artistique bien déterminé, le cinéma italien découvrira enfin lui aussi la sagesse et la tranquillité des pratiques des maisons étrangères »⁴⁸.

La concurrence n'exclut pas les convergences stratégiques. De cette évidence naît une sorte d'ambivalence de la publicité, déjà relevée en introduction. Gustavo Lombardo, par exemple, l'un des plus puissants distributeurs de l'époque, animateur de la revue *Lux*, est un adversaire coriace de Pathé. Pourtant son projet de recherche de nouveaux débouchés commerciaux, à travers une légitimation culturelle du cinéma impliquant hommes de lettres, auteurs de théâtre et acteurs renommés, coïncide avec celui de son puissant adversaire français, et se traduit en premier lieu par son soutien à la réalisation de *l'Inferno* de la Milano Films.

Le projet de développement d'un film d'art italien, encouragé par l'exemple français, implique dès les premiers mois de 1909 de nombreuses maisons de production italiennes. En mars 1909, la constitution de la FAI, déjà citée, n'est pas la seule nouveauté. Dans la publicité faite par la Cines autour de *Tommaso Grossi*, en janvier, le film est présenté comme le premier titre d'une « série artistique » de la firme. *Il Conte Ugolino* d'Itala Film fait l'objet d'une annonce analogue. L'été de la même année voit le lancement de la célèbre « Série d'Or » d'Ambrosio, avec *Spergiura!* et *Nerone*. En 1910, la Série artistique de Navone propose des adaptations de Mirabeau et Melesville. En revanche, à la Cines, la naissance de la série d'art Princesps doit attendre l'année suivante. Elle sera inaugurée avec les films *I Maccabei* (*Les Macchabées*) et *la Gerusalemme liberata* (*La Jérusalem délivrée*), tous deux dirigés par Enrico Guazzoni. Les films à ambition « artistique » (qui n'en ont souvent que le nom...) se multiplient de façon exponentielle, au point que la presse spécialisée marque dès l'été 1909 sa déception, écrivant alors : « Nous avons eu les Films d'art. Mais ceux-ci sont-ils tous véritablement des émanations de l'art pur ? Hélas non ! La plupart des films d'art n'en ont que le nom évocateur ! »⁴⁹. À la fin de 1909, Milan accueille le Concours mondial de cinématographie, événement qui, au-delà de ses ambitions internationales, se présente comme la première et prestigieuse vitrine publique promotionnelle du nouveau film d'art italien⁵⁰.

⁴⁸ Cf. *la Cinematografia italiana ed estera*, n° 43-44, 15 avril 1909, p. 176. ⁴⁹ L. Marone, « Visioni d'arte », *la Cine-fono*, n° 72, 7 août 1909, p. 7. ⁵⁰ Ont participé au concours des films historiques italiens comme *Nerone*, *la Poesia de la vita*, *Patrizia e schiava*, *Parisina*, *Redenta*, *Napoleone e la principessa di Hatzfeld*, *Saggi dell'Inferno dantesco*, *Spartaco*, *Vandea*.

Il est alors souvent reconnu publiquement que les choix de production sont fortement influencés par les films d'art français. En octobre 1909, par exemple, lorsque Vesuvio Film lance *Corradino di Svevia*, les dirigeants de la maison de production napolitaine déclarent expressément « vouloir s'inspirer, pour la production dramatique de la maison, des critiques et des modèles de film « historique » et « artistique » qui avaient été entrepris et diffusés depuis l'année précédente par la société française Le Film d'Art »⁵¹. Ugo Falena, homme de théâtre et directeur artistique de la FAI, reconnaît l'influence du film d'art français de manière plus explicite et plus significative encore :

Quand je fus invité, il y a un peu plus de neuf ans, à prendre la direction artistique d'une maison cinématographique naissante à Rome, aux intentions sérieuses – Film d'Arte Italiana – j'eus un instant de grande hésitation. [...] Toutefois, on me conseilla, avant de refuser, d'aller à Paris étudier l'organisation de la maison Pathé. Et Paris l'emporta sur mes hésitations. J'allais en reconnaissance au Bois de Vincennes, aux alentours du théâtre Pathé, dans les frusques d'un Pacha, l'acteur Duquesne [...], le très raffiné Dumény, interprète inégalé des *Amants*, transformé pour l'occasion en protagoniste de *Résurrection* de Tolstoï [...], me rencontra dans les petites salles des présentations professionnelles avec Le Bargy et Sorel enthousiasmés par leur *Tosca*, et avec Henri Lavedan et Émile Fabre, prêts à donner de l'oxygène à ces premières tentatives, comprenant que le cinéma, s'il n'est pas l'expression absolue de l'art, peut s'élever au niveau d'une expression de bon goût à tous égards. Si [...] des acteurs modestes passaient devant mes yeux [...], des acteurs aux noms célèbres y passaient aussi, tels que Garry [...] et Robinne et Réjane et Antoine et Gémier et Silvain et Mounet-Sully, et de plus en plus haut jusqu'à la divine Sarah. Et des auteurs non moins célèbres, de Rostand à... Pierre Clémenceau [...].⁵²

Pourtant, au-delà de l'influence déterminante du modèle français, la naissance du film d'art italien est également conditionnée par le succès, non seulement italien mais international, du film d'Ambrosio *Gli ultimi giorni di Pompei* (*les Derniers jours de Pompéi*). Celui-ci est distribué à partir de décembre 1908, presque en même temps que sortent les premiers films d'art français en Italie. Pour le célèbre film de Luigi Maggi, on ne peut parler d'une réponse italienne au film d'art d'inspiration Pathé, car les calendriers de réalisation coïncident plus ou moins. Mais le film d'Ambrosio est quand même salué par la critique italienne comme la preuve que la production locale peut rivaliser avec ses terribles concurrents transalpins, en

⁵¹ A. Bernardini, « *Corradino di Svevia* », *Immagine*, n° 10, avril-juin 1985, p. 25. ⁵² U. Falena, « Si comincio a girare un po' d'arte », *Penombra*, n° 1, novembre-décembre 1917. [Pierre Clémenceau, héros de *l'Affaire Clémenceau* d'Alexandre Dumas fils, récit à la première personne sous forme de souvenirs, NDE].

proposant un modèle de film d'art profondément et authentiquement national : « Vive notre art beau et glorieux ! », écrit un critique de *la Rivista fonocinematografica* à la fin de sa critique enthousiaste des *Derniers jours de Pompéi*. « Nous savons faire la preuve, lorsque nous le voulons, que les étrangers peuvent pâlir devant notre art, chaleureux, entier, étoffé et accompli. Nous savons démontrer que sous le ciel d'Italie vit toujours le génie et l'amour qui ont fait de nous, jadis, les maîtres du monde ! »⁵³. Dans le numéro suivant, le même critique précise l'objet de son orgueil national : « Avec tout le respect et l'admiration que j'ai pour les éditeurs de *l'Arlésienne* etc., je ne peux m'empêcher d'affirmer que *Les derniers jours de Pompéi* occupent, de plein droit, la même place »⁵⁴.

L'opposition, en tous cas, reste plus apparente que réelle, au point que, dressant le bilan des productions cinématographiques internationales de 1908, *la Rivista fonocinematografica* associe en un seul projet de légitimation artistique du cinéma les premiers films de la SCAGL et du Film d'Art et *les Derniers jours de Pompéi*, affirmant que la seule nouveauté positive de l'année se situe dans le sillon de Pathé et d'Ambrosio⁵⁵.

Ce qui frappe dans la critique des *Derniers jours de Pompéi*, c'est la différence de traitement par rapport aux films d'art français. Pour ces derniers, la critique se focalise essentiellement sur le jeu, comme on l'a vu plus haut. Par contre, dans le cas des critiques du film de Maggi, l'interprétation des acteurs (non identifiables...) passe au deuxième plan par rapport au travail de mise en scène⁵⁶, anticipant ainsi une tendance qui sera reprise peu après pour d'autres films d'art italiens.

Cette différence significative traduit probablement une différence plus profonde entre deux modèles de films d'art. *Les Derniers jours de Pompéi* codifie une sorte de prototype du film d'art italien essentiellement fondé sur deux éléments distincts : l'attention portée à la mise en scène (cadrage, éclairage, profondeur de champ, scénographie « en dur », etc.) et le cadre historique, essentiellement en relation avec l'Antiquité et le Moyen Âge. Deux éléments absolument primordiaux dans le film d'art français, par suite d'un penchant marqué pour la théâtralité, semblent néanmoins moins importants dans le modèle italien, du moins dans cette première phase. Il s'agit de la présence d'acteurs (et de metteurs en scène) ayant une

⁵³ P., « *Gli ultimi giorni di Pompei* », *Rivista fonocinematografica*, a. II, n° 42, 4 décembre 1908, p. 6.
⁵⁴ P., « *Per l'arte nostra* », *Rivista fonocinematografica*, a. II, n° 43, 10 décembre 1908, p. 4.
⁵⁵ « *La produzione cinematografica internazionale del 1908 (esame critico)* », *Rivista fonocinematografica*, n° 44-45, 5 janvier 1909, p. 1.
⁵⁶ Voir, par exemple, la description de la prise de vue du cirque contenue dans le compte-rendu de *la Rivista fonocinematografica* : « Par la sortie du souterrain, on entrevoit l'intérieur du cirque : au fond le Vésuve menaçant, une brume légère plane et s'épaissit progressivement jusqu'à devenir une pluie de ... qui met en fuite les spectateurs terrorisés. Tout cela est entrevu ... et est reproduit avec des procédés tellement soignés, que l'on a une impression complète de la majesté terrifiante du terrible moment » (P., « *Impressioni. Gli ultimi giorni di Pompei* », n° 42, 4 décembre 1908, p. 6).

formation théâtrale solide et réputée et du fait de pouvoir certifier que le film trouve ses origines dans le travail d'un auteur théâtral ou littéraire. Si l'on prend par exemple *le Retour d'Ulysse* et qu'on le compare aux *Derniers jours de Pompéi* ou à *Nerone*, on relève que dans le premier film, la paternité du scénario revient à Jules Lemaître, de l'Académie française, dont on met en valeur le rôle central dans le succès de l'opération⁵⁷, alors que dans les deux films d'Ambrosio, le travail de composition reste anonyme.

Autre élément différenciant les deux modèles – leur longévité. En France, après le succès du long-métrage, le film d'art semble renoncer à ses premiers objectifs (l'émulation de la culture élitaine) pour s'ouvrir, surtout avec la SCAGL, au roman populaire. En revanche, en Italie, le modèle national du film d'art, dans sa variante « élevée » du film historique, résiste mieux et survit jusqu'au début des années vingt.

Un modèle juridique

Pour mieux comprendre l'origine des différences entre films d'art français et italiens, il faut se pencher sur les différents contextes culturels et juridiques dans lesquels les deux modèles ont vu le jour.

Si l'on analyse d'abord les réactions du monde théâtral, en France, malgré les doutes et les affrontements, le monde de la production théâtrale noue avec le nouveau medium de nombreuses collaborations, ce rapprochement stratégique impliquant aussi bien les acteurs que les auteurs. En revanche, la réaction des milieux théâtraux italiens semble beaucoup plus conflictuelle, du moins au début. Il suffit pour s'en convaincre d'évoquer l'affaire relative à Cesare Dondini, acteur de théâtre engagé au cinéma par la FAI. Avant même que le film ne sorte en salles, la société contrôlant la compagnie théâtrale romaine dont Dondini fait partie porte plainte contre l'acteur pour avoir violé le contrat d'exclusivité qui le lie au théâtre. Deux ans plus tard, Dondini perd son procès, et sa condamnation ne peut qu'inquiéter les acteurs de théâtre qui ont choisi de passer des planches à l'écran. Blâmant la sentence, la presse spécialisée souligne la distance qui sépare le cas italien du cas français, et note que, désormais, « en France les artistes les plus célèbres jouent tous au cinéma »⁵⁸.

Plus hostile encore est la réaction du principal organisme représentant les autorités italiennes, la Società Italiana degli Autori e degli Editori (Siad). Si en France le Film d'Art et la SCAGL

⁵⁷ Cf. par exemple l'éloge du travail de Lemaître in B.C.V., « *Il ritorno di Ulisse* », *Rivista fono-cinematografica*, n° 53, 11 mars 1909, p. 1. ⁵⁸ F. Sacerdoti, « Cinematografie in tribunale », *la Cine-fono & la rivista fono-cinematografica*, n° 118, 23 juillet 1910, p. 12.

cherchent à ouvrir le dialogue – si problématique soit-il – avec le monde des auteurs et leurs organes représentatifs, trouvant chez ces derniers une certaine ouverture au dialogue, la situation est très différente en Italie. En mai 1909, on évoque une tentative de médiation entre Comerio et la SIAE « afin d’obtenir l’adhésion de nos meilleurs écrivains »⁵⁹, mais ce premier contact ne semble pas avoir de suites. Le critique et auteur de théâtre Sabatino Lopez, président de la SIAE depuis 1911, invite à plusieurs reprises ses associés à refuser toute collaboration quelle qu’elle soit « tant directe qu’indirecte, visant à créer des scénarios et des livrets destinés au cinéma, ou à lui concéder des reproductions ou des adaptations de leurs œuvres théâtrales et littéraires »⁶⁰. L’agressivité de cette position s’explique par la crainte que le cinéma ne fasse une concurrence fatale au théâtre et à ses auteurs. Elle est le symptôme d’une orientation anti-cinématographique plus large et commune à de vastes secteurs de l’intelligentsia italienne. Nombreux sont les écrivains attachés à des valeurs esthétiques vieillies et idéalistes, qui expriment une peur diffuse du changement et regardent le cinéma avec suspicion, à cause des liens que cet art nouveau noue avec la culture populaire « de bas niveau », avec les formes les plus dégradées du divertissement collectif.

L’implication des écrivains au cours des premières années du cinéma italien est moins systématique et moins réglée qu’en France. Elle ne tend à s’institutionnaliser qu’entre 1915 et 1920. Auparavant, l’implication n’est que sporadique, peu convaincue et souvent inspirée uniquement par des intérêts économiques, comme le montre le cas sensationnel de D’Annunzio, maintes fois évoqué par les journalistes du secteur comme le génie qui serait probablement appelé à devenir l’artisan de la légitimation esthétique imminente du cinéma italien. Comme on le sait, l’écrivain italien le plus réputé de l’époque signe, en avril 1909, un contrat avec Comerio pour la fourniture de sujets cinématographiques. Cette nouvelle divise la presse spécialisée italienne. Il y a d’une part ceux qui se disent convaincus que dans un pays comme l’Italie, « où la principale préoccupation des écrivains est la tournure classique du texte et où le soin apporté à l’effet scénique fait beaucoup défaut »⁶¹, les auteurs de théâtre et littéraires ne peuvent pas être « la solution à la crise actuelle »⁶² du secteur cinématographique. D’un autre côté, il y a ceux qui saluent le contrat de D’Annunzio comme un événement majeur. Pour les deux clans, la référence au modèle français du film d’art est un passage obligé. Le parti des sceptiques soutient que si l’implication des auteurs a fonctionné dans le cinéma français, c’est parce que, en France, surtout grâce à « Victorien Sardou, le drame est résolument passé à la chorégraphie », assurant par là la prépondérance du visuel

59 Eldea, « I divi e la cinematografia. L’avvento di Gabriele D’Annunzio alla cinematografia », *Rivista fono-cinematografica*, n° 63, 26 mai 1909, p. 8. 60 « Due parole a Sabatino Lopez », *la Vita cinematografica*, n° 17, 15 septembre 1913, p. 25. 61 Roberto Troncone, « Ossessione », *Rivista fono-cinematografica*, n° 63, 26 mai 1909, p. 9. 62 *Ibid.*

dans la dramaturgie. Sous le poids de cette tradition théâtrale récente, il a été plus aisé pour Pathé de comprendre qu'un film doit « avant tout frapper l'œil » et qu'« il convient d'en soigner l'exécution, plus que le sujet ». Par contre, pour les partisans d'une alliance organisée entre le cinéma italien et les écrivains, l'objectif est clairement d'entrer en concurrence avec le film d'art français, mais on reconnaît en cela la suprématie historique du modèle venu de l'autre côté des Alpes. L'intérêt de D'Annunzio pour le cinéma, selon les prévisions des observateurs du secteur, doit pouvoir combler le retard des producteurs italiens par rapport au cinéma français. Pourtant, l'euphorie manifestée par une certaine presse professionnelle à l'annonce du contrat de D'Annunzio retombe rapidement face à son épilogue judiciaire fort embarrassant. En effet, on sait que le poète n'honore pas son engagement contractuel et que la maison milanaise lui intente un procès. Au cours de l'été 1910, le poète est condamné à rembourser avec intérêts les sommes qui lui avaient déjà été versées.

La différence d'attitude entre intellectuels italiens et français s'explique aussi par la différence de niveau de maturation du débat sur les rapports entre droits d'auteur et cinéma, et, par voie de conséquence, de niveau de conscience des droits et possibilités de gain pour les auteurs. En France, les problèmes liés aux droits d'auteur dans le cinéma ont déjà été abordés, avant l'arrivée des premiers films d'art en Italie. L'attention que la presse spécialisée prête au film d'art français passe aussi par un désir de connaître de ce débat. Lors de la conférence de Decourcelle, évoquée plus haut, le co-fondateur de la SCAGL explique que le décollage de sa société a été une riposte des auteurs français au déferlement des contrefaçons et une tentative pour revendiquer « une rémunération équitable »⁶³. Il paraît donc clair pour les observateurs italiens que Le Film d'Art et la SCAGL naissent non seulement des intérêts économiques de Pathé, mais aussi de l'initiative d'auteurs de théâtre comme Henri Lavedan et Pierre Decourcelle. En Italie, par contre, il faut attendre 1917, avec la *Silentium* film de Marco Praga, pour voir la première tentative des auteurs de théâtre et de littérature de créer une société de production.

La nouvelle de la sentence prononcée le 7 juillet 1908 par le tribunal civil de la Seine dans des affaires de films plagiant des ouvrages théâtraux fait grand bruit en Italie, où la presse quotidienne s'en empare. En août 1908, *la Cine-fono* republie par exemple un long article paru dans l'important quotidien bolognais *Il Resto del Carlino*. L'article fait remarquer que les questions juridiques soulevées par les dramaturges français ressemblent dans une certaine mesure à celles qui avaient été soulevées « naguère par quelques artistes lyriques italiens. Ces derniers ont revendiqué des droits d'auteur sur les cylindres phonographiques »⁶⁴. Dans le fond, cette observation reconnaît implicitement que les auteurs de théâtre et de littérature

63 *Ibid.* 64 « L'avvenire del cinematografo », *la Cine-fono*, n° 26, 4 août 1908, p. 4.

italiens n'ont encore que faiblement conscience de la conduite à tenir face à la nouveauté, y compris juridique, que constitue le cinéma. En mai 1909, *la Cinematografia italiana ed estera* publie une lettre écrite à Paris par Marc Mario, célèbre feuilletoniste et défenseur tenace des droits des auteurs qui ont choisi de collaborer avec le cinéma. L'article récapitule les batailles menées en France, aussi bien par la SCAGL et la Société des auteurs et compositeurs dramatiques que par les premiers scénaristes de cinéma, pour la défense des droits d'auteur en cas de représentations cinématographiques. D'un côté, les sociétés françaises regroupant les auteurs littéraires et de théâtre « ont entrepris des négociations avec les principaux éditeurs de films pour leur donner, moyennant une redevance et une rétribution équitables pour les auteurs, la faculté d'introduire dans leurs catalogues des sujets de scénario, les plus intéressants dans le domaine cinématographique »⁶⁵. D'autre part, « les auteurs cinématographiques [...] se constituent en Syndicat, prêts à faire valoir leurs droits et à défendre leurs intérêts »⁶⁶. Le choix de Fabbri de publier cet article, qui marque par ailleurs le début d'une étroite collaboration avec Mario⁶⁷, s'explique par sa volonté résolue d'encourager des mouvements analogues en Italie.

Toujours en décembre 1911, la presse professionnelle italienne accorde une grande importance aux querelles parisiennes qui opposent l'éditeur Calmann-Lévy aux héritiers de Dumas père⁶⁸. Par exemple, *la Cine-fono*, non contente de décrire de façon détaillée les thèses des deux parties, prend également parti pour les arguments de Maître Maillard, avocat des héritiers de l'écrivain. Celui-ci défend la nature essentiellement scénique et représentative du cinéma, établissant de fait une théorie de la suprématie de la mise en scène⁶⁹ qui aspire à émanciper l'adaptation cinématographique de sa dépendance envers ses origines littéraires. Cette thèse plaît beaucoup à la presse professionnelle italienne, intéressée à défendre les qualités essentiellement visuelles des productions nationales.

Face au dynamisme qui semble caractériser le débat français, la situation italienne continue de stagner, et comme on le lit encore en 1912 dans *la Vita Cinematografica*, « les maisons cinématographiques italiennes » continuent d'être « terrorisées par les auteurs, ou plus exactement terrorisées par les droits d'auteur ».

65 Marc Mario, « La questione dei diritti d'autore e la cinematografia », *la Cinematografia italiana ed estera*, n° 47-48, 15-20 mai 1909, p. 226-227. **66** *Ibid.*, p. 226. **67** Marc Mario publie dans la revue turinoise une série de critiques de films vus à Paris. Mario et Fabbri concluent aussi un accord pour la traduction réciproque de leurs œuvres respectives en Italie et en France (cf. *la Cinematografia italiana ed Estera*, n° 47-48, 15-20 mai 1909, p. 227). **68** Il s'agissait de savoir si l'adaptation cinématographique relevait de l'exploitation romanesque des créations de Dumas (monopole de Calmann-Lévy) ou de leur exploitation théâtrale (propriété des héritiers). [NDE]. **69** Cf. R., « Une question élégante sur les droits d'auteur en cinématographie. À propos de la reproduction cinématographique des œuvres d' A. Dumas », *la Cine-fono*, n° 180, 16 décembre 1911, p. 5.

Ce premier parcours, nécessairement synthétique, au travers des discours tenus dans la presse professionnelle italienne sur le film d'art français, permet d'affirmer que ce dernier bénéficie d'une attention constante et privilégiée pendant une période certes brève (elle ne dure à peu près que jusqu'aux premiers mois de 1910) mais très intense. Ce qui frappe, dans la critique italienne du phénomène, c'est la *systematisation*, peut-être involontaire, non programmée, mais non moins significative au niveau historique, de ses arguments, et leur évidente *exploitation* « politique ». En effet, on a vu comment la critique italienne des premiers films d'art français influe sur le développement des discours promotionnels et contribue à l'évolution d'un discours évaluatif resté plutôt rare et superficiel jusque là. Mais à côté et au-delà, le film d'art français constitue pour le cinéma italien le bon modèle au bon moment. Les éloges adressés au Film d'Art ou à la SCAGL ne sont pas simplement représentatifs de la reconnaissance, plus ou moins plaintive et polémique, d'une supériorité qualitative des productions françaises. Ils sont sous-tendus par un sérieux projet de légitimation esthétique du nouveau medium et d'affermissement dans toutes les classes de sa base de spectateurs, avec une conscience de plus en plus affirmée du potentiel culturel et commercial du cinéma italien. Malgré les spécificités déjà signalées du *film d'arte* naissant, principal véhicule de l'affirmation populaire et internationale de la production cinématographique italienne, il prend appui, pour exister et pour être visible, sur la présence d'un modèle de production « allogène » qui avait déjà su obtenir une reconnaissance sociale, que ce soit du point de vue du travail intellectuel, de l'intermédialité, du droit d'auteur ou de l'intégration entre diverses couches de spectateurs jusqu'alors éloignées les unes des autres.

(Traduit de l'italien.)

1895 /
n° 56
décembre
2008

223