



# La fuite vers Rome d'André Antoine à la fin de la Grande Guerre, ou la découverte d'un nouveau système de production

Manon Billaut

## ► To cite this version:

Manon Billaut. La fuite vers Rome d'André Antoine à la fin de la Grande Guerre, ou la découverte d'un nouveau système de production . *Imagine, Note di Storia del Cinema*, 2016, 12. hal-01528275

**HAL Id: hal-01528275**

**<https://hal.science/hal-01528275>**

Submitted on 28 May 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La fuite vers Rome d'André Antoine  
à la fin de la Grande Guerre, ou la découverte  
d'un nouveau système de production

MANON BILLAUT

Malgré l'élan historiographique initié par la découverte de *L'Hirondelle et la mésange*<sup>1</sup> en 1984, entraînant deux grandes rétrospectives consacrées aux films d'André Antoine, au musée d'Orsay en 1990 puis à Pordenone en 2005, l'œuvre cinématographique d'Antoine est encore mal connue<sup>2</sup>. Le voyage qu'il fit en Italie de juillet 1918 au début de l'année 1919 et le film qu'il y tourna, *Israël*, le sont encore moins.

Philippe Esnault, historien et critique de cinéma, consacra une grande partie de sa vie à la réhabilitation de cette œuvre cinématographique<sup>3</sup>. Il retrouva l'unique copie d'*Israël* dans les collections de la Cineteca nazionale de Rome en 1973, et décida de la projeter, bien qu'incomplète et non restaurée, à la Cinémathèque française en mars 1984, ce qui constitua très certainement la première projection française du film, sorti le 25 avril 1919 sur les écrans italiens<sup>4</sup>.

En 1918, la Société cinématographique des auteurs et gens de lettres (SCAGL) qui employait Antoine depuis 1915 interrompit provisoirement son activité de production, incertaine de son devenir dans le contexte de guerre et craignant le désengagement de la société Pathé qui éditait ses films. Elle encouragea ainsi André Antoine à répondre favorablement à l'invitation de l'Itala Film, afin de l'occuper pendant l'arrêt de la production française, mais aussi d'envisager une collaboration à long terme avec l'Italie sous forme de co-production. L'Itala Film était en effet l'une des maisons de production les plus importantes avant la guerre en Italie, ayant notamment établi de nombreuses filiales à l'étranger et produit *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone, considéré comme l'un des plus grands films d'alors. Mais en 1918 la firme turinoise était en train d'être rachetée par l'avocat

et investisseur Giovanni Mecheri, directeur de la Tiber Film<sup>5</sup>. Ainsi Antoine, qui pensait échapper à la situation précaire française, fut en fait pris dans ce bouleversement de l'industrie cinématographique italienne et baladé entre Turin et Rome pendant plusieurs mois avant de pouvoir commencer à tourner.

De ce séjour italien, il ne résulta qu'une œuvre, *Israël*, considérée comme mineure dans l'histoire du cinéma. Ce film constitue néanmoins un objet d'étude particulièrement intéressant du point de vue historique et socio-culturel. Cet intermède italien dans la carrière d'Antoine permet en effet de comparer les systèmes de production de deux grandes puissances cinématographiques mises en difficulté par la Grande Guerre, à l'appui de la correspondance du metteur en scène conservée dans le fonds André Antoine de la Bibliothèque nationale de France (BnF) et des archives de l'Itala Film conservées à l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema de Turin.

### *L'éloignement de la rue Louis-le-Grand*<sup>6</sup>

À partir de l'été 1917, après la sortie en salles du *Coupable*, son deuxième film pour le compte de la SCAGL, André Antoine se retira à Camaret-sur-mer en Bretagne où il possédait une demeure de villégiature. Cette escapade estivale dans le Finistère breton se transforma finalement en véritable retraite, la situation désastreuse du pays et les difficultés matérielles de production l'ayant poussé à rester éloigné de la capitale. Antoine tourna ainsi son troisième film, *Les Travailleurs de la mer*, en Bretagne, et, après un bref retour à Paris afin d'en superviser le montage, se décida à quitter la capitale, craignant les bombardements et n'attendant plus rien de la SCAGL, comme il l'expliqua à son ami Charles Mosnier<sup>7</sup>:

Vous aussi vous avez quitté Paris, et vous avez bien fait, car, dans l'état actuel des choses, il n'y a qu'à se terrer et à attendre avec le plus de patience possible. Moi aussi j'ai été assez encadré Place Dauphine, par le fameux canon, pour éprouver le besoin de déménager. Après deux ou trois obus sous mes fenêtres, j'ai essayé d'aller habiter le Grand hôtel avec le petit<sup>8</sup>, mais à ce moment-là, on a suspendu tout travail à la SCAGL en raison des événements, et dès lors, il m'a paru préférable de venir vivre ici, à bon compte plutôt que de dépenser de l'argent à Paris dans le désœuvrement<sup>9</sup>.

Cette lettre datée d'avril 1918 rend compte à la fois de la peur d'un homme qui craint pour sa vie et celle de son fils cadet Jean, alors âgé d'une quinzaine d'années, et de la paralysie de l'activité artistique à la fin de la guerre. Dans cette conjoncture défavorable, Charles Pathé, qui était le plus grand producteur de cinéma mondial avant 1914, songeait en effet à fermer son laboratoire et à licencier son personnel face à la baisse de la production française. La survie de la SCAGL en dépendait<sup>10</sup>. Cette situation avait été clairement définie par Antoine qui, très lucide, écrivait à son fils en janvier 1918: "Gugenheim<sup>11</sup> est de plus en plus gentil et élabore de grands projets qui ne tendraient qu'à rien moins que de séparer la SCAGL de la maison Pathé, et de créer une production indépendante"<sup>12</sup>. Le co-directeur de la société souhaitait en effet sortir de cette aliénation avec Pathé qui prenait en charge toute la partie technique de l'entreprise, fournissant les équipes de tournage, développant les négatifs et assumant le tirage des copies et leur location. Il lui fallait trouver d'autres partenaires et l'Italie, dont la production cinématographique était encore florissante, semblait un bon choix. Eugène Gugenheim mit alors beaucoup d'espoirs en Antoine, pensant que l'expérience de son metteur en scène lui permettrait de nouer des relations avec les maisons transalpines, comme il lui exposa très clairement en août 1918:

Pour ma part, je ne regrette pas cette combinaison italienne ; c'est une affaire heureuse pour vous, et elle a pour nous l'avantage de nous permettre de déblayer la situation pendant les quelques mois de votre absence – et aussi de profiter des procédés italiens que vous connaîtrez là-bas. Ainsi que je vous l'ai dit, je suis décidé à aller en Italie dans le but de rechercher un groupe avec lequel la SCAGL pourrait s'entendre; mais j'attendrai pour le faire les indications que vous pourrez me donner après quelques semaines de séjour<sup>13</sup>.

Quitter temporairement la France était également la solution pour Antoine qui, en situation précaire, ne pouvait s'arrêter de travailler<sup>14</sup>. Il reçut d'abord la proposition d'aller tourner en Espagne, mais la situation politique du pays rendit le voyage impossible<sup>15</sup>. À l'été 1918, Eugène Gugenheim l'encouragea à signer avec l'Itala Film dont l'engagement lui assurait la réalisation de trois films. L'affaire sera finalement moins heureuse, puisqu'Antoine fera appel à un avocat en novembre 1918 après la réalisation d'un seul film, afin d'exiger

l'achèvement de son contrat et le paiement des sommes dues<sup>16</sup>. La situation italienne était en effet tout aussi chaotique qu'en France. D'une manière générale, à cause de la fermeture de nombreux marchés et de la montée en puissance de la production américaine, la situation internationale avait considérablement changé. En Italie, déjà avant la guerre, "la prolifération des centres de production, le dilettantisme d'un trop grand nombre d'entrepreneurs improvisés, la désorganisation du réseau de distribution et l'absence de regroupement des salles en circuits intégrés étaient autant de points faibles de notre système", note avec justesse Aldo Bernardini, cherchant les causes de la crise du cinéma italien après la Première guerre mondiale<sup>17</sup>. Le modèle industriel américain fit ainsi ressortir les faiblesses de l'organisation de la production italienne et précipita sa crise. Dès août 1918, le cinéaste et critique Lucio d'Ambra, accusait, dans un article polémique, l'organisation de la production cinématographique d'être la cause de la crise du cinéma italien : "Alors même que, artistiquement, le cinéma italien a accompli en quelques années des pas de géant, il est resté industriellement à l'état dément du chaos, de l'anarchie initiale, dans la désorganisation la plus totale"<sup>18</sup>. D'Ambra dénonce ainsi le fait que les représentants de l'industrie cinématographique n'ont pas encouragé la rencontre entre les industriels et les forces politiques gouvernantes. La profusion des petites maisons de production et le manque de vraie structure empêchèrent l'Italie d'être compétitive face au marché mondial. Pensant que le cinéma pouvait encore constituer une activité florissante, c'est ainsi que naquit l'Unione cinematografica italiana (UCI) le 9 janvier 1919 pour rassembler les productions italiennes face à la crise<sup>19</sup>. Mais cette initiative, mal gérée, précipita la cinématographie italienne dans un gouffre. C'est dans ce contexte qu'André Antoine arriva en Italie.

### *L'arrivée à Turin*

Le 1<sup>er</sup> juillet 1918, peu après la victoire décisive des Italiens lors de la bataille du Piave ayant stoppé l'avancée des Autrichiens, Antoine arriva à Turin et fut surpris de ne voir personne de l'Itala Film pour l'accueillir. Il est probable que, dans le tumulte du rachat potentiel de la

société italienne par Mecheri, l'arrivée d'Antoine ait pris les dirigeants de l'Itala un peu au dépourvu. La première lettre qu'il envoya à son fils André-Paul rend compte de l'état d'esprit dans lequel le voyageur qu'il était alors se trouvait, découvrant la réalité quotidienne d'un autre pays en guerre engagé aux côtés des Alliés:

Voyage affreux; je n'ai débarqué hier soir lundi qu'à 7 heures après d'interminables poireautages, interrogatoires et visites. On m'a d'ailleurs retenu tout mon tabac à la frontière. Défense de sortir du tabac même pour la consommation personnelle. On m'a donné un reçu pour que je puisse le retirer en repassant la frontière. Fort heureusement ici les cigarettes ne manquent pas ; tous les débits en sont pleins à peu près aux prix ordinaires. Par conséquent ça ira de ce côté. La nourriture paraît un peu plus serrée que chez nous, mais tout de même, on paraît vivre<sup>20</sup>.

Les éléments de comparaison entre la France et l'Italie mentionnés par Antoine montrent qu'il s'intéressait avant tout aux questions matérielles. Payé 1200 liras par semaine à "ne rien faire" selon ses courriers, il découvrait une situation pour le moins inédite et nettement plus avantageuse financièrement parlant qu'en France. Tout le travail était en effet en suspens, à cause d'un désaccord concernant le choix du scénario à porter à l'écran. Il s'agissait en fait sans doute d'un prétexte employé par la maison de production pour ne pas alarmer le cinéaste français de la cession d'activités de l'Itala, car le choix du scénario avait été arrêté avant le départ d'Antoine pour l'Italie<sup>21</sup>, et Mecheri était connu pour laisser beaucoup de libertés artistiques aux personnes avec lesquelles il travaillait, selon le portrait qu'en donne Gaetano Campanile-Mancini dans le journal "Il Piccolo" en 1941:

Il ne s'impliquait que dans la partie administrative, et ne s'occupait des questions artistiques et techniques seulement dans la mesure où ces dernières avaient un rapport avec l'administration, et en n'y prêtant attention que dans les grandes lignes. S'entourant de personnes en qui il avait confiance, ayant reconnu en elles les qualités requises, il les laissait agir en toute liberté, se limitant à leur donner des directives<sup>22</sup>.

Il semble donc que ce soit davantage les difficultés de gestion de la maison plus qu'un désaccord artistique qui poussèrent Mecheri à faire patienter Antoine. Il est vrai néanmoins que le choix du sujet à porter à l'écran, *a fortiori* pendant cette période de guerre, était très

sensible, les producteurs oscillant entre le fait de montrer le conflit ou au contraire de l'ignorer à dessein. Il y avait également de nombreux sujets à éviter propres à la législation et à la censure italiennes avec lesquelles Antoine devait se familiariser. De plus, contrairement à la SCAGL qui disposait de son propre répertoire, signant avec les auteurs pour une exclusivité d'une durée de dix à vingt-deux ans selon qu'il s'agisse de scénarios originaux ou d'adaptations<sup>23</sup>, les firmes italiennes semblaient peiner à trouver des œuvres littéraires adaptables au cinéma. La Società Italiana degli Autori e degli Editori (SIAE) était très hostile au modèle français et incitait même les auteurs à refuser toute collaboration. L'adaptation au cinéma d'œuvres littéraires tendit à s'institutionnaliser à partir de 1915 en Italie, mais les producteurs manquaient encore considérablement de sujets<sup>24</sup>. Antoine, qui avait bien compris cette supériorité française, soumit par deux fois l'idée à Eugène Gugenheim de créer un partenariat avec l'Italie sur la base d'une cession de droits d'une partie de ce vaste répertoire de la SCAGL qui faisait beaucoup d'envieux: "Je suis accablé pour vous de demandes de rétrocession de votre répertoire; rien qu'à ce sujet en venant ici, vous feriez probablement une série d'affaires considérable"<sup>25</sup>. Et cinq jours plus tard: "Un élément de premier ordre, c'est le répertoire de la SCAGL. Toutes les maisons tendent le cou de ce côté-là, car elles manquent absolument de scénarios"<sup>26</sup>. En novembre 1918, alors que Charles Pathé lui a annoncé que la Compagnie générale n'éditerait plus les films de la SCAGL<sup>27</sup>, Gugenheim fit ainsi sa demande de passeport pour se rendre en Italie, accompagné de Pierre Wolff, auteur dramatique et ami qu'il voulait associer au projet<sup>28</sup>. Nous n'avons malheureusement pas plus d'information sur le déroulement de ce séjour et le contenu des entretiens que le producteur a pu avoir avec des personnalités de l'industrie cinématographique italienne. On sait simplement que malgré la certitude commune que l'union des forces des deux pays serait bénéfique, aucun projet ne se réalisa. En témoigne une lettre d'Antoine à son fils datée du 28 décembre 1918, jour du départ de Gugenheim et de sa femme pour Paris, déplorant qu'il reparte bredouille<sup>29</sup>. Il était peut-être encore trop tôt, dans ce contexte de guerre finissant, pour signer des accords entre deux maisons dont l'avenir était incertain. Pourtant, la coproduction italo-française avait

fait ses preuves, avec dès 1908 l'implantation en Italie d'une maison de production financée par des capitaux français, la Film d'arte italiana. Le voyage d'Antoine en Italie n'aura ainsi pas permis à cette collaboration de voir le jour, et face à la mésentente de plus en plus forte avec la maison mère Pathé Consortium, Eugène Eugenheim ne tardera pas à cesser complètement les activités de la SCAGL.

### *La valse des scénarios*

Au-delà de l'échec de ce partenariat financier, c'est également le projet même du film qu'Antoine était censé tourner qui mit du temps à se concrétiser. Pendant son séjour à Turin, Antoine proposa successivement quatre scénarios à porter à l'écran : *Les Émigrants*, *Les Jardins de Murcie*, *Sa Fille* et *Rome*.

*Les Émigrants*, pièce en trois actes de Charles-Henry Hirsch qu'il avait montée pour la première fois le 21 octobre 1909 à l'Odéon, fut le premier sujet proposé. Antoine en avait déjà informé Hirsch fin août, et le célèbre dramaturge s'enthousiasma de cette possible collaboration :

Mon cher et grand Antoine, je vous remercie d'avance de ce que vous ferez de mes *Émigrants*, et j'en suis fier pour eux et pour moi [...]. Que je voudrais revoir l'Italie avec vous ! Et assister à la renaissance de mes violents bonhommes. Je viens d'interrompre ma lettre pour en lire une de Georges Merzbach à qui j'avais écrit pour lui demander la rétrocession (au prix qu'il m'avait payé) des *Émigrants*. Il accepte et prie Eugenheim et la SCAGL de faire le nécessaire. Nous voilà donc libres, mon cher et grand Antoine, de disposer de nos *Émigrants*<sup>30</sup>.

Georges Merzbach, réuni en société avec son frère sous le nom collectif Les fils de Bernard Merzbach était l'un des principaux actionnaires de la SCAGL. Il avait géré les droits d'exclusivité de l'œuvre d'Hirsch et devait maintenant renégocier le contrat afin qu'Antoine puisse l'adapter en Italie. C'est avec ce projet en poche qu'Antoine partit en Italie en juillet, et deux mois plus tard, il travaillait toujours à l'adaptation, encouragé par Hirsch<sup>31</sup>. Finalement, l'Itala jugea le sujet des *Émigrants* trop sensible, ce qui surprend puisque la maison avait produit trois ans plus tôt *L'Emigrante* (1915), de Febo Mari, qui traitait des mêmes questions.



Antoine proposa alors *Rome*, d'après Émile Zola, projet qui pouvait sembler, par son titre, très à propos, mais qui était en fait irréalisable en Italie, offrant une peinture psychologique et sociale des milieux du Vatican. On sait que le cinéma d'Antoine s'inscrivait directement dans la lignée du naturalisme de Zola, mais il était osé de vouloir porter à l'écran ce deuxième roman de la série des *Trois Villes* (1896) qui était une critique féroce de l'Eglise, dans un pays où elle était très influente. La censure exigeait notamment qu'il n'y ait pas de prêtres qui apparaissent à l'écran, ce qui rendait donc l'adaptation de l'œuvre de Zola impossible. Pourtant, Antoine interprètera lui-même l'ecclésiastique dans *Israël*, film dans lequel l'Eglise est clairement accusée d'être la responsable de l'antisémitisme. Ce marchandage de sujets laisse donc davantage entrevoir une crise interne à l'Itala Film qui cherche à faire patienter Antoine, ne pouvant véritablement s'engager dans un projet, plutôt qu'une mésentente sur le choix de l'œuvre à porter à l'écran.

Malgré sa clairvoyance plusieurs fois démontrée, Antoine ne sembla pourtant pas avoir compris ce qui se jouait, et, patient, il continua à proposer des sujets à adapter. Le suivant est *Sa Fille*, dont le scénario est conservé aux archives du Museo Nazionale del Cinema de Turin, dans une pochette de l'Itala Film comprenant le tampon de l'UCI et accompagné d'une note manuscrite d'Antoine. Il semble être l'un des projets les plus aboutis:

Bien entendu, rien de plus facile, que de transposer les noms des personnages et les milieux en Italie. Le film vaudra ce que fera la principale interprète. J'ai cherché à établir un personnage de femme un peu original et très dramatique. L'exécution de ce rôle à double physionomie réclame une étoile de première grandeur qui peut y remporter un grand succès d'artiste<sup>32</sup>.

On se demande à quelle actrice pensait Antoine en écrivant ces lignes. On sait qu'il avait été marqué par le grandiose du jeu des divas italiennes dans *Cabiria* à la sortie du film en France, au point qu'il en fit projeter des extraits le 5 juillet 1918 dans les bureaux de l'Itala pour revoir le jeu de l'actrice Italia Almirante Manzini, interprète de la Sophonisbe<sup>33</sup>. Ainsi Antoine pensait-il peut-être à Manzini pour être l'"étoile de première grandeur" de *Sa Fille*. Mais, le sujet sera,

pour des raisons que l'on ignore, à nouveau refusé, et Antoine ne tournera pas avec Manzini, la célèbre actrice étant affiliée à l'Itala et non à la Tiber qui produira *Israël*<sup>34</sup>.

C'est alors un projet initialement élaboré pour l'Espagne, *Les Jardins de Murcie*, pièce traduite de l'espagnol par Antonin Lavergne et montée pour la première fois à l'Odéon le 25 novembre 1911 avec Romuald Joubé dans le rôle de Penoho qui fut proposé<sup>35</sup>. Le scénario dactylographié conservé dans le fonds Antoine de la BnF comporte des annotations et des corrections manuscrites d'Antoine, prouvant que ce n'était pas une simple ébauche<sup>36</sup>. Le cinéaste avait même déjà pensé transposer l'histoire en Italie sous le titre *Les Jardins de Lombardie*. "Ma distribution est faite (Jacobini) et mes coins préparés"<sup>37</sup> écrit-il à son fils le 12 septembre 1918. Le choix de l'actrice laisse penser qu'Antoine savait que le film allait être produit par la Tiber puisque Maria Jacobini était une fidèle actrice de la Tiber et venait d'obtenir un très grand succès dans *Addio giovinezza!* (1918) d'Augusto Genina. De nouveau, le sujet ne convainquit pas, et Antoine décida mi-septembre de rejoindre Rome, pensant avoir plus de chance de faire aboutir ses projets dans la capitale<sup>38</sup>.

### *La concrétisation d'un projet: "Israël"*

"Je file tout à l'heure sur Rome. La besogne ici était impossible et j'ai montré les dents"<sup>39</sup>, écrit-il à son fils le 17 septembre 1918.

À peine arrivé, il est d'emblée question d'*Israël*, pièce en trois actes d'Henry Bernstein représentée pour la première fois au théâtre Réjane à Paris le 13 octobre 1908<sup>40</sup>. Giovanni Mecheri avait acquis les droits de la pièce qui était très célèbre en Italie malgré la portée polémique de son sujet<sup>41</sup>. L'histoire est celle de Thibault de Croucy (Alberto Collo), menant campagne contre les Juifs au sein du cercle de la rue Royale, avant d'apprendre qu'il est en fait le fils de l'un d'eux, l'éminent banquier Justin Gotlieb (Vittorio Rossi-Pianelli) dont la liaison avec sa mère la duchesse Agnès de Croucy (Vittoria Lepanto) était restée cachée.

Antoine insista plus fortement que Bernstein sur la responsabilité de l'Eglise en l'accusant d'avoir inculqué à ses fidèles la haine contre les

Juifs. Les moments forts de la pièce furent ainsi détournés, Antoine commençant son scénario par l'histoire d'amour entre Justin Gotlieb et Agnès de Croucy, pour montrer comment l'Eglise s'opposa à leur union, et faire ensuite un saut dans le temps, vingt cinq ans plus tard, et retrouver Thibault de Croucy adulte, de nouveau sous l'influence du clergé. La pièce de Bernstein, respectant l'unité de temps et de lieu commence directement au cercle de la rue Royale par la confrontation entre Gotlieb et Thibault. S'en suit le long supplice de la mère confrontée à son fils jusqu'à l'aveu, puis la rencontre finale entre Gotlieb et Thibault, et le suicide de ce dernier. Ainsi, la pièce, concentrée en trois temps forts, installe une situation dès le début sous tension, dans laquelle les personnages, malgré la présence également forte du clergé, semblent davantage responsables de leurs actes. La place du discours est par ailleurs primordiale, ce qu'il était le plus difficile à transposer à l'écran pour Antoine. De manière générale, si la pièce de Bernstein avait été très appréciée, le public et les critiques furent très déçus de l'adaptation d'Antoine et la remarque "*Israël* est belle au théâtre, mais au cinéma non"<sup>42</sup> revient régulièrement dans les articles. Le principal reproche que l'on fit à Antoine fut ainsi de ne pas être parvenu à traduire assez fidèlement la pièce à l'écran, comme le souligne Bertolodo dans "La Vita cinematografica":

Ce film manque de goût, de singularité, de génie, et surtout de cette violence dramatique irrésistible présente dans le drame original, et qui pouvait pourtant se traduire cinématographiquement, dans la mesure où cette violence est inséparable de l'action même du drame<sup>43</sup>.

Jouant sur un terrain sensible, Antoine subit la censure à plusieurs niveaux, à la fois avant et après le tournage. La scène du suicide du jeune Thibault, présente dans le scénario conservé à la BnF<sup>44</sup>, n'a pas été conservée dans la copie du film qui nous est parvenue. La restauration a substitué à ce manque une photographie d'exploitation conservée à la Cinémathèque de Bologne montrant Thibault sur le sol, un verre renversé à côté de lui témoignant de son geste désespéré. D'autres scènes en revanche semblent avoir été censurées dès la lecture du scénario, leur caractère provocateur à l'égard de l'Eglise étant explicitement marqué<sup>45</sup>. C'est par exemple le cas pour toute la fin

de la première partie. Dans le scénario, à la fin de l'entretien entre Gotlieb et le père de Silvian, la mère de Gotlieb, entendant les pleurs de son fils, intervient et accuse l'Eglise en comparant les prêtres à de grands oiseaux noirs : "Oiseaux noirs qui guettez la créature pour fondre sur elle et l'arracher à l'amour, donnez-lui le temps de guérir et il sera votre chasseur!"<sup>46</sup>. Cette scène, absente du texte complet de la pièce publié dans "L'Illustration théâtrale" en novembre 1918 reprenant la pièce telle qu'elle a été représentée pour la première fois au théâtre Réjane le 13 octobre 1908, fait néanmoins écho à une réplique de Gotlieb à la fin de son dialogue avec Agnès de Croucy à l'acte II scène 5, comparant les prêtres en soutane aux oiseaux : "Grands oiseaux qui tournez, tournez, qui guettez la créature pour fondre sur elle et l'arracher à l'amour, donnez-moi le temps de guérir! Rien que le temps de guérir, grands oiseaux noirs, et je serai votre chasseur!"<sup>47</sup>. Dans le scénario, la scène est suivie d'une vision du père de Silvian faisant apparaître dans "un coin de paysage biblique", "une grande femme en désordre qui, un bâton à la main, couvre de son corps des cadavres d'enfants suppliciés à des croix", avec l'inscription : "Et pendant sept jours, Bépha défendit les corps de ses fils contre les oiseaux du ciel et les bêtes de la terre". De retour au temps présent de la narration dans la chambre de Gotlieb "Le prêtre s'incline et sort laissant la mère qui couche son fils sur ses genoux dans le geste de la 'PIETÀ' de Michel Ange". Ces trois scènes ont disparu dans le film, les références bibliques et l'accusation de l'Eglise étant trop explicites. Dans la version restaurée du film, cette condamnation apparaît néanmoins dans le carton final accompagné de la mention "carton supprimé à la censure"<sup>48</sup>, transcrivant la parole accusatrice de Gotlieb : "Votre œuvre est accomplie ! Voilà comment vous sauvez le monde!"<sup>49</sup>. Cette phrase n'est pourtant pas présente dans le scénario qui s'achève avec le suicide de Thibault et la découverte du corps par Gotlieb et le père de Silvian sans qu'aucune parole ne soit prononcée. Mais il est possible que le scénario ne soit pas conservé dans son intégralité, le mot fin habituellement présent en dernière page étant ici absent du document. Dans la pièce en revanche, la condamnation de l'Eglise par Gotlieb s'exprime bien : "Ce n'est pas moi!... Ce n'est pas moi qui ai tué mon enfant!... C'est votre Dieu qui l'a tué!...". Mais la

réplique d'Agnès qui suit vient contrebalancer son jugement: "Non!... non!... Dieu ne tue jamais!... Dieu nous aide à vivre. *D'un pas qui titube, elle se dirige vers la chambre en se signant, en marmottant.* Au nom du Père, du Fils, du Saint-Esprit..."<sup>50</sup>. Ainsi l'accusation est-elle moins forte dans la pièce que dans le film. Pour Antoine il est clair que la responsabilité de l'antisémitisme revient à l'Eglise présentée comme un milieu castrateur face aux plaisirs de la vie, et dont le rôle est primordial dans le film : c'est elle qui empêche l'union entre Gotlieb et Agnès, contrôle ensuite leurs rencontres, décide de ce qui est bon pour Thibault, et l'encourage enfin à entrer au cloître. Une figure ecclésiastique est toujours présente en tant qu'intermédiaire et conseiller dans les moments clefs de l'histoire. Cela est très suggéré cinématographiquement par Antoine au début du film par le montage alterné entre le vicaire qui essaie d'empêcher l'union et le couple Gotlieb et Agnès jouissant des plaisirs de leur amour.

Nous pouvons également constater des divergences entre le scénario initial conservé à la BnF et la copie actuelle du film, qui dénotent un grand nombre de changements opérés au tournage et au montage, même si la copie qui nous est parvenue est très incomplète<sup>51</sup>. De manière générale, on remarque surtout une économie de moyens entre ce qu'Antoine avait prévu au scénario et ce qui a été effectivement tourné. Les scènes qui demandaient beaucoup de figuration ou des moyens particuliers comme la présence de chevaux ont ainsi finalement laissé place à des agencements moins coûteux, comme à la scène 35. De la même manière, la scène 50 à la sacristie a été supprimée, et toute la scène du grand meeting où Thibault de Croucy est censé donner une conférence a été remplacée par une scène de duel, qui vient elle-même se substituer à celle devant se dérouler dans la salle des armes décrite dans le scénario. À la fin du film, toute une scène a été supprimée. Quand Gotlieb dit à Thibault qu'il l'a observé grandir, on aurait dû voir apparaître une succession de retours en arrière, montrant le jeune Thibault se promener avec son précepteur le père de Silvian dans une allée, puis jeune cavalier jouant au polo au Bois de Boulogne, et enfin dans une salle de théâtre parmi de jeunes parisiens

très élégants. On comprend que ces scènes auraient demandé un déploiement de moyens importants que la production n'a pas pu accorder à Antoine. Toujours par économie de moyen la scène de provocation entre Gotlieb et Thibault au cercle de la rue Royale décrite dans le scénario au sein d'un mouvement a limité les spectateurs à un cercle restreint. Dans le scénario, on peut ainsi lire à la scène 62, "Tous les regards convergent à travers le tambour vitré, vers la petite salle, où l'on voit toujours très au loin Gotlieb écrivant. Bien entendu, des gens vont et viennent pendant ces différentes scènes. Quelques domestiques, des membres du cercle, entrant et sortant etc.". Mais on ne voit en fait que Thibault et Gotlieb à l'écran. De même la scène 65, "Thibault et ses amis observant toujours", ne montre finalement que Thibault dans le film. Enfin, à la fin de la séquence, la scène 72 indiquait "Beaucoup de gens venant des salons se pressent derrière des vestibules" et on ne voit qu'un petit groupe assistant à la scène.

Au-delà de la limitation des moyens humains, ce sont également des effets visuels qui ont été supprimés. La dernière scène de la séquence de confrontation montrant Gotlieb seul s'éloigner de la rue Royale, "UNE RUE. Sous clair de lune, Gotlieb seul avance lentement et semble réfléchir profondément", est absente du montage. Le clair obscur voulu par Antoine a peut-être été jugé trop compliqué et couteux à tourner, ou peut-être la scène a-t-elle été tournée mais sans que cela ne livre un résultat assez satisfaisant pour qu'elle soit montée. On sait en effet qu'Antoine s'est plaint de ne pas pouvoir voir les rushes juste après le tournage des scènes, comme il avait l'habitude de le faire à la SCAGL où le montage se faisait en synchronie avec le tournage de manière à se laisser la possibilité de tourner des scènes supplémentaires si les premiers essais étaient ratés: "Le plus dangereux, c'est qu'avec près de 150 morceaux déjà tournés, je n'ai pas pu encore arriver à en voir un seul. Si mes opérateurs ont saboté les pellicules, ce serait du propre, mais là encore j'ai pris mes précautions"<sup>52</sup>, écrit-il à son fils le 4 novembre 1918. Antoine était d'autant plus attaché à la photographie qu'il était conscient de bénéficier en Italie d'un atout de taille avec le soleil. Ainsi déclara-t-il à René Delbost en février 1919: "Là-bas, le collaborateur précieux, généreux, toujours prêt, c'est le soleil, qui prodigue sans restrictions les inépuisables ressources d'une lumière

fastueuse, qui se prête à toutes les réalisations entrevues par l'artiste et lui offre la possibilité de jouer avec l'ombre et la clarté comme un peintre avec la couleur"<sup>53</sup>. Ce qu'il déclarait déjà en novembre 1918 dans la presse italienne: "J'espère que je ferai mieux en Italie, où vous avez de merveilleux techniciens et des moyens naturels impressionnants"<sup>54</sup>. Pour ce cinéaste friand des décors naturels, les conditions de tournage étaient en effet excellentes, la lumière méditerranéenne étant un atout majeur.

Antoine dut ainsi faire face à des méthodes de travail nouvelles, ce qui se ressent à la lecture du scénario qui a conservé les traces de son utilisation inhabituelle, comportant à la fois des indications de mise en scène, matérialisées par des petits dessins représentant les décors, les personnages, et les déplacements, et des informations pour les raccords réalisés au tournage, comme "fermeture à l'œil de chat". Ces informations écrites au crayon sur les pages dactylographiées sont très précises et ne se retrouvent pas sur les scénarios des films d'Antoine réalisés en France, ce qui prouve qu'il redoubla d'effort pour ce tournage en Italie pour lequel il ne pouvait bénéficier de ses assistants habituels. Il dira lui-même à son fils juste avant de quitter le pays que son expérience italienne lui fit prendre conscience qu'il avait encore beaucoup à apprendre, se retrouvant seul face à son art: "Je me suis aperçu que je ne savais rien en fait de cinéma et que j'ai beaucoup à travailler"<sup>55</sup>. Habituellement accompagné de Georges Denola qui fut son assistant sur tous ses films, Antoine bénéficiait également de l'aide d'un ou deux régisseurs et du soutien sans faille de Suzanne Gugenheim qui gérait la production de la SCAGL. En Italie, il n'était aidé que par Darsenne, femme d'origine italienne qui fut son assistante et son interprète pendant le séjour<sup>56</sup>. On comprend ainsi qu'*Israël* soit si différent des autres films d'Antoine qui s'inscrivent dans la stratégie d'un 'cinéma de marque' mise en place par la SCAGL. Les films portant les marques de l'instance qui les produit, *Israël* s'apparente davantage à un film produit par la Tiber<sup>57</sup> qu'à un film réalisé par André Antoine, même si comme on l'a vu, le metteur en scène, connu pour son anticléricalisme, est parvenu à imposer sa vision personnelle de la pièce de Bernstein.

Ainsi l'analyse du parcours d'Antoine en Italie et du film qui en

résulta permet-elle de mettre en avant l'implication de la maison de production dans la réalisation de l'œuvre cinématographique, du scénario au montage. Même dans le cadre de transferts culturels visant à s'assurer à la fois une rentabilité nationale et une visibilité internationale, l'image de l'instance de production l'emporte sur le style propre à l'artiste.

Quelques années plus tard, dans le journal "Comœdia" où il tenait une rubrique, Antoine analysa la crise italienne de 1918, en l'étendant aux autres industries cinématographiques mondiales et en parlant de son expérience romaine: "J'y ai passé quatre mois en 1918, justement à tourner des films, et, déjà, je percevais les approches d'un krach qui, deux ans plus tard, devait emporter de grosses firmes et occasionner en partie la déconfiture d'une grande banque imprudemment engagée dans l'industrie de l'écran"<sup>58</sup>. Il est étrange que cinq années plus tard Antoine parle de plusieurs films tournés en Italie tandis que nous n'en avons trouvé la trace que d'un seul. Antoine aurait-il alors collaboré à d'autres tournages pendant son séjour italien? Des recherches plus approfondies autour de l'activité de la Tiber en 1918 seraient à mener afin de voir dans quelle mesure d'autres collaborations auraient pu avoir lieu, de manière souterraine, sans que son nom n'apparaisse aux génériques des autres films ou qu'elle n'ait laissé de traces dans l'histoire du cinéma.







Fig. 1. André Antoine, 1915, Société d'Histoire et d'Archéologie Le Vieux Montmartre

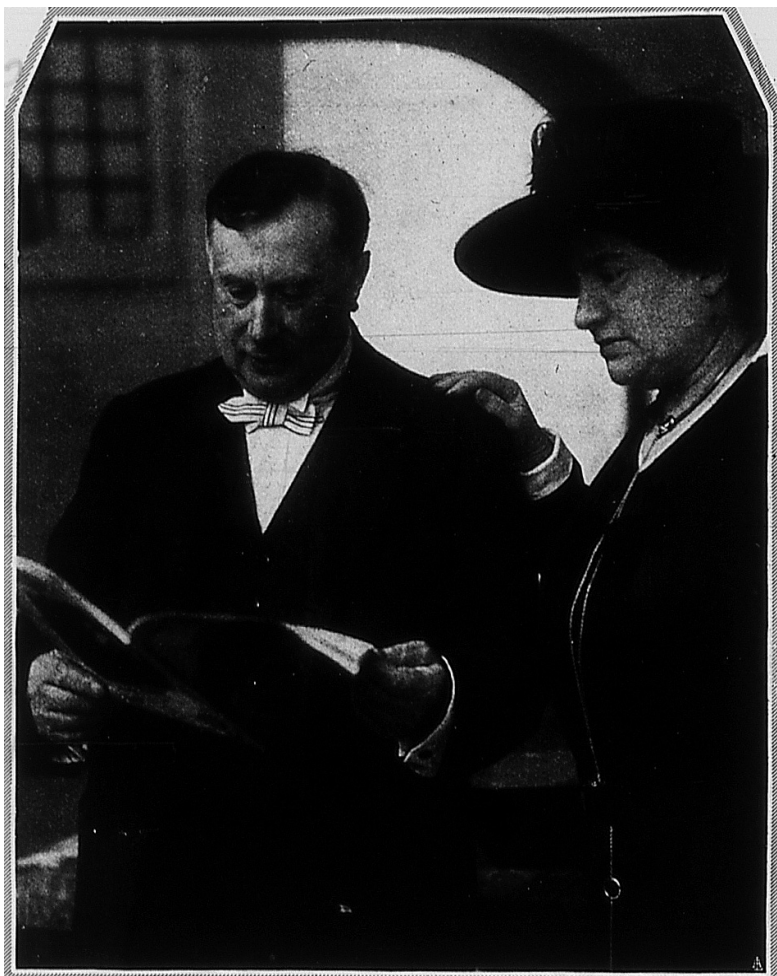


Fig. 2. André Antoine et Jean Carrère, "In penombra", n. 6, 1918, p. 269

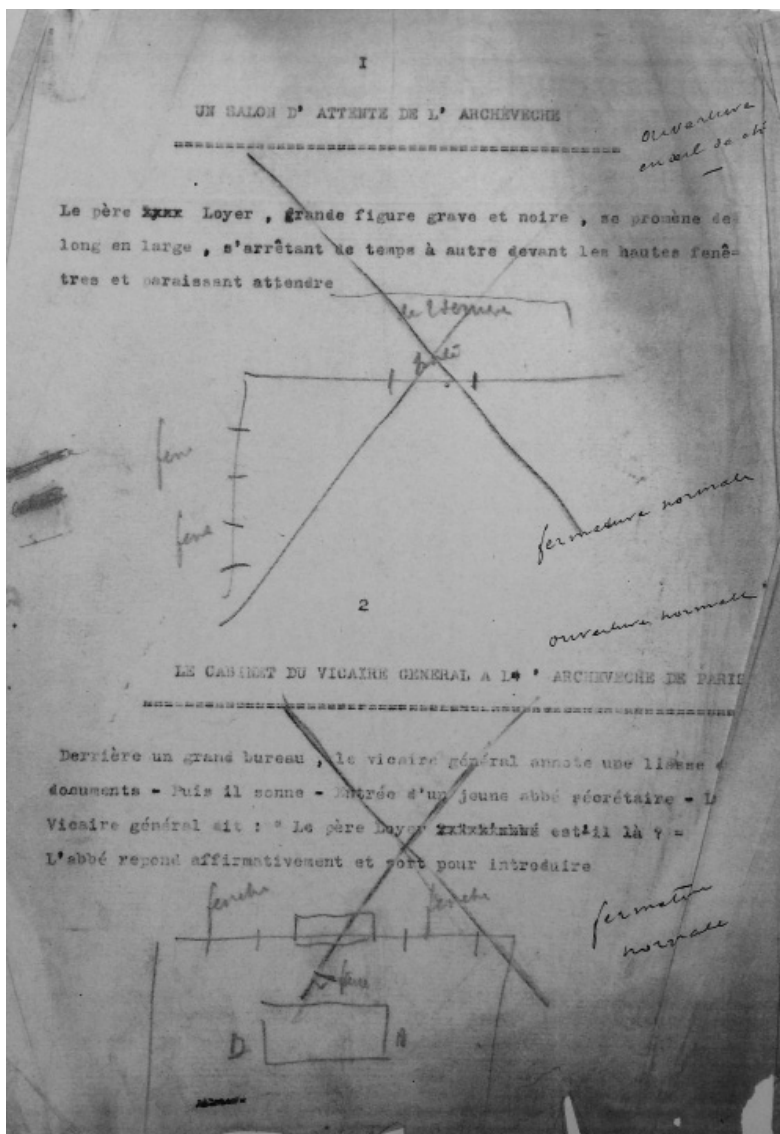


Fig. 3. Première page du scénario dactylographié d'Israël (1918) avec annotations manuscrites d'André Antoine à l'encre et au crayon. Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle



Fig. 4. Publicité pour *Israël*, “La vita cinematografica”, n. 17, 7-15 maggio 1919

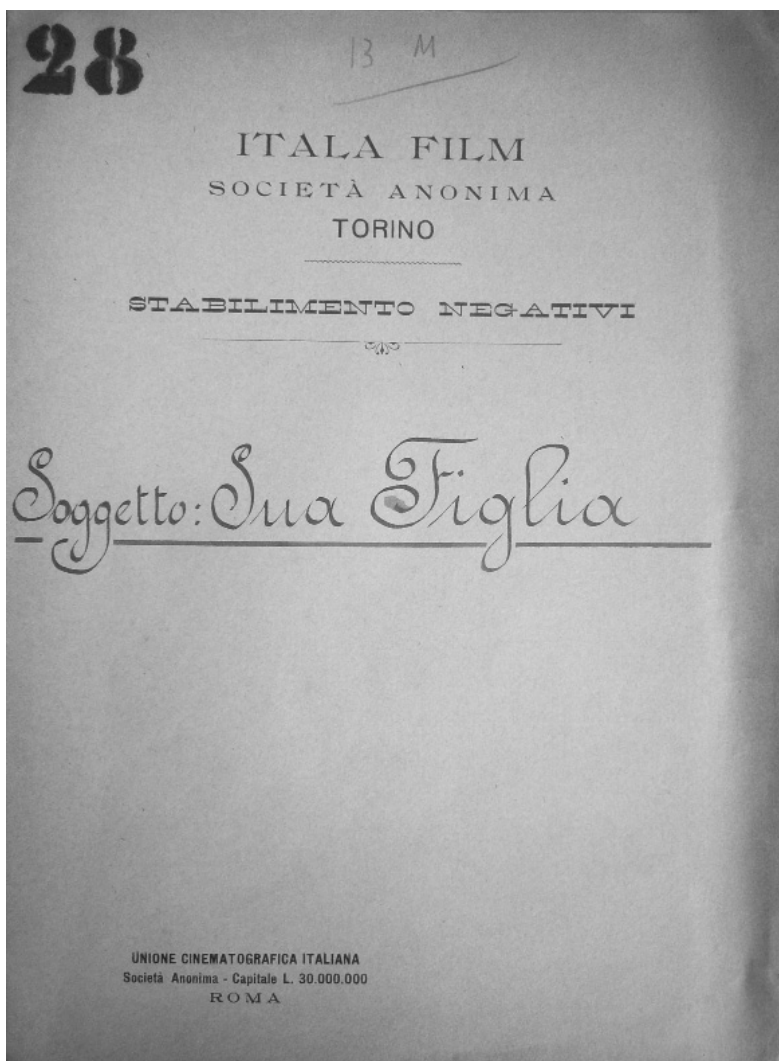


Fig. 5. Pochette d'origine du scénario de *Sua figlia*. Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino

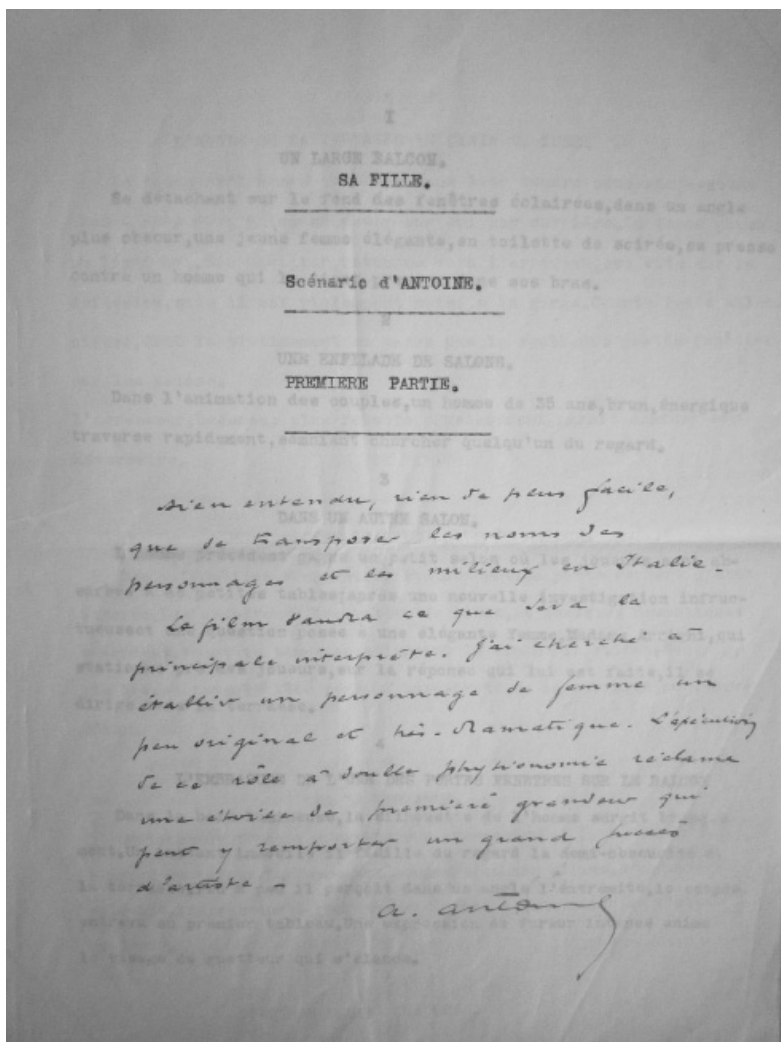


Fig. 6. Première page du scénario dactylographié de *Sua figlia* avec annotations manuscrites d'Antoine. Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino

<sup>1</sup> Tourné en 1920, le film fut montré une fois en projection corporative en 1924 avant que la copie ne disparaisse. Six heures de rushes ont été retrouvées dans les collections de la Cinémathèque française en 1982, et montées par Henri Colpi d'après le scénario original de Gustave Grillet. Le film fut projeté le 12 mars 1984 à la Cinémathèque française en première mondiale, avec une musique originale composée par Raymond Alessandrini.

<sup>2</sup> Du 31 mai au 16 juin 1990, tous les films d'Antoine furent projetés à l'auditorium du musée d'Orsay, sauf sa première réalisation, *Les Frères corses*, conservée au Japon au National Film Center de Tokyo dans la collection Komiya. Puis, à Bologne et à Ferrare, un colloque et une nouvelle rétrospective de ses films furent organisés en mars 1993 sous le titre *Antoine e il naturalismo. Giornate di studio e documentazione sul cinema*. Enfin, aux Giornate del Cinema Muto de Pordenone, du 8 au 15 octobre 2005, un autre programme fut consacré à *Antoine cinéaste e il réalisme francese*.

<sup>3</sup> Le premier article consacré à Antoine cinéaste date de 1958: Ph. Esnault, *Faut-il réhabiliter Antoine?*, "Cinéma 58", n. 25, mars 1958, pp. 58-85. L'ensemble des recherches de Philippe Esnault sur le cinéma d'Antoine a été publié dans l'ouvrage posthume: Ph. Esnault, *Antoine cinéaste*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011, 265 pp.

<sup>4</sup> Le film devait faire partie de l'ensemble des restaurations des films d'Antoine mené par la Cinémathèque française dans les années 1990, mais l'entreprise fut reportée et finalement achevée en 2005 par la Cineteca Nazionale de Rome, qui en conserve encore aujourd'hui la copie en exclusivité.

<sup>5</sup> En 1917, le groupe d'investisseurs romains avec à sa tête Giovanni Mecheri entra dans le capital de l'Itala pour sauver la firme en difficulté. Elle fut ainsi transformée en société anonyme, et renommée Société anonyme Itala film (Società Anonima Itala film). Giovanni Mecheri, l'un des créateurs de la Clio Film et directeur de la Tiber Film devint ainsi le directeur et le président du conseil d'administration de l'Itala film le 19 septembre 1917, avant de racheter entièrement la maison. Voir L. De Nicola, *Scrutando nel fosco. Pastrone prima e dopo Cabiria*, in S. Alovio et A. Barbera (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Torino/Milano, Museo Nazionale del Cinema/Il Castoro, 2006, p. 315. Sur l'histoire de l'Itala et la carrière de Pastrone, voir le récent ouvrage de S. Alovio, *Giovanni Pastrone. I sogni della ragione*, Roma, Ente dello Spettacolo, 2015. Pour l'historiographie du cinéma turinois voir également S. Alovio, *Il cinema muto torinese: un bilancio provvisorio tra mito e storiografia*, in C. Ceresa et D. Pesenti Campagnoni (a cura di), *Tracce. Documenti del cinema muto torinese nella collezione del Museo Nazionale del Cinema*, Milano, Il Castoro, 2007, p. 22.

<sup>6</sup> La rue Louis-le-Grand est le siège de la SCAGL.

<sup>7</sup> Fidèle acteur du Théâtre Antoine, Charles Mosnier (1865-1924), avait fait une apparition dans *Les Travailleurs de la mer* (1918) pendant l'été et se lançait dans la rédaction d'un ouvrage en plusieurs volumes consacré à la carrière de son maître.



<sup>8</sup> Jean, son fils cadet qui n'était pas en âge d'être mobilisé.

<sup>9</sup> André Antoine à Charles Mosnier, 27 avril 1918, recueils Mosnier, BnF, Arts du spectacle, 4-COL-113 (7).

<sup>10</sup> Le premier contrat entre Pathé et la SCAGL fut signé le 15 juin 1908 et il fut modifié en 1909 après la rupture entre Pathé et le Film d'Art. Voir le détail du contenu et des enjeux de ces contrats dans S. Salmon, *Pathé: à la conquête du cinéma, 1896-1929*, Paris, Tallandier, 2014, pp. 258-264.

<sup>11</sup> Eugène Gugenheim (1857-1921) courriériste, auteur et metteur en scène de plusieurs pièces de théâtre, dirigeait la SCAGL avec Pierre Decourcelle (1856-1926), également critique et auteur dramatique.

<sup>12</sup> Correspondance André-Paul Antoine, André Antoine à André-Paul Antoine, 26 janvier 1918, BnF, Arts du spectacle, MN-54.

<sup>13</sup> Correspondance André Antoine, Eugène Gugenheim à André Antoine, 20 août 1918, BnF, Arts du spectacle, 4-COL-113 (3477).

<sup>14</sup> Rappelons qu'en attendant la reprise des activités de la SCAGL en 1914, Antoine avait déjà accepté de se rendre en Turquie pour fonder le Théâtre national Ottoman à Istanbul.

<sup>15</sup> Correspondance André-Paul Antoine, André Antoine à André-Paul Antoine, 23 janvier 1918, Paris, BnF, Arts du spectacle, MN-54.

<sup>16</sup> Correspondance André-Paul Antoine, André Antoine à André-Paul Antoine, 19 novembre 1918, BnF, Arts du spectacle, MN-54.

<sup>17</sup> A. Bernardini, *Le cinéma muet italien, étapes et tendances*, in J. Gili et A. Bernardini (dir.), *Le cinéma italien : de 'La Prise de Rome', 1905 à 'Rome, ville ouverte', 1945*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 43.

<sup>18</sup> Traduit de l'italien par l'auteur: "mentre artisticamente in pochi anni il cinema italiano ha fatto passi da gigante, industrialmente esso è rimasto al caos demente, all'anarchia iniziale, insomma, alla più completa disorganizzazione", L. D'Ambra, *Il problema industriale del cinematografo*, "In Penombra", n. 3, agosto 1918.

<sup>19</sup> Sur la constitution de l'UCI, voir G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano, 1. Dalle origini alla seconda Guerra mondiale*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

<sup>20</sup> Correspondance André-Paul Antoine, André Antoine à André-Paul Antoine, 1<sup>er</sup> juillet 1918, Turin, BnF, Arts du spectacle, MN-54.

<sup>21</sup> Correspondance André Antoine, Suzanne Gugenheim à André Antoine, 23 juin 1918, BnF, Arts du spectacle, 4-COL-113 (3480).

<sup>22</sup> Traduit de l'italien par l'auteur : "Non s'ingeriva che di amministrazione; della parte artistica e tecnica si occupava solo in quanto essa aveva rapporto con quella amministrativa, e non guardando che alle grandi linee. Circondatosi di persone nelle quali, avendo in esse riconosciuto le qualità occorrenti, aveva fiducia, lasciava che esse agissero in libertà, limitandosi a dar loro le direttive", G. Campanile-Mancini, "Il Piccolo", Roma, 13 aprile 1941, repris dans *Cinema italiano del tempo che fu*, "Immagine", n. 14, primavera 1990, p. 9.

<sup>23</sup> Voir A. Carou, *Le cinéma français et les écrivains: histoire d'une rencontre, 1906-1914*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2002, p. 93.

<sup>24</sup> La création de la Silentium Film de Marco Praga en 1917 est la première tentative d'association selon Silvio Alosio dans *Naissance d'une notion. La première réception du film d'art en Italie*, in A. Carou et B. de Pastre (dir.), *Le film d'Art & les films d'art en Europe (1908-1911)*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2009, p. 220.

<sup>25</sup> Correspondance André Antoine, André Antoine à Eugène Gugenheim, 25 octobre 1918, Rome, BnF, Arts du spectacle, non cotée.

<sup>26</sup> Correspondance André Antoine, André Antoine à Eugène Gugenheim, 30 octobre 1918, Rome, BnF, Arts du spectacle, non cotée.

<sup>27</sup> Correspondance André Antoine, Eugène Gugenheim à André Antoine, 22 septembre 1918, BnF, Arts du spectacle, 4-COL-113 (3477).

<sup>28</sup> Correspondance André Antoine, Suzanne Gugenheim à André Antoine, 6 novembre 1918, BnF, Arts du spectacle, 4-COL-113 (3480).

<sup>29</sup> Correspondance André-Paul Antoine, André Antoine à André-Paul Antoine, 28 décembre 1918, Rome, BnF, Arts du spectacle, MN-54.

<sup>30</sup> Correspondance André Antoine, Charles Henry Hirsch à André Antoine, 22 août 1918, BnF, Arts du spectacle, 4-COL-113 (3738).

<sup>31</sup> Correspondance André Antoine, Charles Henry Hirsch à André Antoine, 1<sup>er</sup> septembre 1918, BnF, Arts du spectacle, 4-COL-113 (3738).

<sup>32</sup> Scénario *Sua Figlia – Sa Fille*, Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo Itala Film, coll. A166/8.

<sup>33</sup> Correspondance André-Paul Antoine, André Antoine à André-Paul Antoine, 5 juillet 1918, Rome, BnF, Arts du spectacle, MN-54.

<sup>34</sup> Italia Almirante Manzini était l'une des actrices les mieux payées par la firme comme on peut le voir sur le registre du personnel de l'Itala de 1919, Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo Itala Film, Personnel, 164 17 (sch. inf. 4184), registre du personnel, 1919.

<sup>35</sup> Antoine a écrit le scénario fin 1917 avec le projet de le tourner en Espagne. Correspondance André-Paul Antoine, André Antoine à André-Paul Antoine, 21 décembre 1917, BnF, Arts du spectacle, MN-54.

<sup>36</sup> Scénario conservé dans l'ensemble 'Scénarios et synopsis probablement soumis à Antoine', Fonds André Antoine, BnF, Arts du spectacle, non coté.

<sup>37</sup> Correspondance André-Paul Antoine, André Antoine à André-Paul Antoine, 12 septembre 1918, Rome, BnF, Arts du spectacle, MN-54.

<sup>38</sup> C'est finalement Louis Mercanton qui portera le sujet à l'écran, comme mentionné dans le premier numéro de "Ciné pour tous", le 15 juin 1919, p. 2: "M. Louis Mercanton, le metteur en scène de *L'Appel au sang*, ayant terminé *Miarka la fille à l'ourse*, songe à présent à filmer *Phroso*, d'après le roman d'Anthony Hope, et, ensuite, *Les Jardins de Murcie*, avec Raquel Meller et Ivor Novello". Le film sera effectivement réalisé par Louis Mercanton et René Hervil en 1923 pour la production des Ciné-romans. Grand succès, le sujet sera à nouveau repris au cinéma en 1936 par Marcel Gras.

<sup>39</sup> Correspondance André-Paul Antoine, André Antoine à André-Paul Antoine, 17 septembre 1918, Rome, BnF, Arts du spectacle, MN-54.

<sup>40</sup> Correspondance André-Paul Antoine, André Antoine à André-Paul Antoine, 19 septembre 1918, Rome, BnF, Arts du spectacle, MN-54.

<sup>41</sup> "Dans la liste des œuvres que sa société s'est assurée par contrat, figurent *Israël* et *Vierge folle*" écrit René Delbost dans *Chez Antoine*, in "Le Cinéma et le cinéma des échos réunis", 28 février 1919, à propos du tournage d'*Israël*.

<sup>42</sup> Traduit de l'italien par l'auteur: "*Israël* è bella in teatro, ma in cinematografo no", G. Lega, "Cronache de l'attualità cinematografica", n. 11, 30 aprile 1919.

<sup>43</sup> Traduit de l'italien par l'auteur: "Questo film manca di buon gusto, di signorilità, di genialità e, sopra tutto manca di quella travolgente, drammatica violenza contenuta nel dramma originale e che poteva rendersi cinematograficamente, in quanto questa violenza è inscindibile dall'azione stessa del dramma", Bertolodo, "La vita cinematografica", n. 31, 7 ottobre 1919, p. 90.

<sup>44</sup> *Israël*, scénario du film, BnF, Arts du spectacle, 4-MY-1514 (microfilm : R209612).

<sup>45</sup> Il est néanmoins difficile d'avoir la certitude que ces scènes n'ont pas été tournées car sur le scénario toutes les scènes sont barrées d'une croix au crayon, comme pour attester de leur réalisation.

<sup>46</sup> Toutes les citations qui suivent sont tirées du scénario conservé à la BnF.

<sup>47</sup> "L'illustration théâtrale", cit., p. 18. Cette réplique a été supprimée dans les versions ultérieures selon M. Fingher, *Le conflit entre Juifs et aristocrates dans le théâtre*

d'Henry Benstein (1900-1952), thèse de philosophie, Hebrew university, décembre 2012, note 59, p. 119.

<sup>48</sup> Traduit de l'italien par l'auteur : "Didascalia soppressa dalla censura".

<sup>49</sup> Traduit de l'italien par l'auteur : "La vostra opera è compiuta! Ecco come voi salvate il mondo!".

<sup>50</sup> *Israël*, par Henri Bernstein, "L'Illustration théâtrale", n. 102, 28 novembre 1908, p. 32.

<sup>51</sup> Le visa de censure n. 14081 du 20 mars 1919 indiquait que la copie mesurait 1525 mètres. La copie restaurée mesure aujourd'hui 1036 mètres.

<sup>52</sup> Correspondance André-Paul Antoine, André Antoine à André-Paul Antoine, 4 novembre 1918, Rome, BnF, Arts du spectacle, MN-54.

<sup>53</sup> Antoine interviewé par René Delbost, *Chez Antoine*, "Le Cinéma et l'écho du cinéma réunis", 28 février 1919, à propos du tournage d'*Israël*.

<sup>54</sup> Traduit de l'italien par l'auteur: "Spero fare meglio in Italia ove avette tecnici meravigliosi e mezzi naturali impressionanti", U. Falena, "In penombra", n. 6, novembre 1918. Ce long article de trois pages signé par Ugo Falena, le grand cinéaste du muet italien, s'accompagne de plusieurs photographies montrant Antoine en situation dans les bureaux de la rédaction.

<sup>55</sup> Correspondance André-Paul Antoine, André Antoine à André-Paul Antoine, 28 décembre 1918, Rome, BnF, Arts du spectacle, MN-54.

<sup>56</sup> "N'oublie pas que je dois à Darsenne 10% de ce que je touche c'est-à-dire ses frais d'hôtel car je ne peux pas me passer d'elle ici. Mes affaires difficiles avec la Tiber à Turin et la préparation de l'arrivée de Gugenheim l'ont occupée chaque jour et si je reviens de cette aventure c'est à elle que je le devrai". Correspondance André-Paul Antoine, André Antoine à André-Paul Antoine, 2 décembre 1918, Rome, BnF, Arts du spectacle, MN-54. Une invitation datée du 8 novembre 1918 envoyée par le groupe *Ars italica* pour convier Antoine à l'inauguration du théâtre Argentina, prouve également qu'il ne faisait rien sans elle, le courrier étant adressé à la fois à Antoine et à Darsenne. Correspondance André Antoine, *Ars italica*, 8 novembre 1918, Rome, BnF, Arts du spectacle, 4-COL-113 (219).

<sup>57</sup> Voir *Tiber Film*, in A. Bernardini, *Cinema muto italiano. Le imprese di produzione. 1. Il Centro-Sud*, Torino, Kaplan, 2012, pp. 145-149; voir aussi Id., *Le imprese di produzione del cinema muto italiano*, Bologna, Persiani, 2015, pp. 163-168.

<sup>58</sup> A. Antoine, *Ils ne mourraient pas tous mais tous étaient frappés*, "Comœdia", 22 février 1923.