

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

68 | 2012

Albert Capellani, de Vincennes à Fort Lee

Des acteurs qui échappent au théâtre

Les acteurs d'Albert Capellani

Jacques Richard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4753>

DOI : 10.4000/1895.4753

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

Pagination : 121-135

ISBN : 978-2-913758-63-6

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Jacques Richard, « Des acteurs qui échappent au théâtre », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 68 | 2012, mis en ligne le 01 décembre 2015, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4753> ; DOI : 10.4000/1895.4753



Photo Henri Manuel

Edition Pathé Frères

M^{lle} BÉRANGÈRE

Des acteurs qui échappent au théâtre. Les acteurs d'Albert Capellani

Jacques Richard

Autour de 1911, quand il parvient à la pleine maîtrise de son art, Albert Capellani, qui s'inspire souvent d'auteurs célèbres, se plaît à raconter des histoires d'hommes (*L'Assommoir*, *Notre-Dame de Paris*, *Germinal*) et il choisit pour les incarner au plus juste de fortes personnalités de la scène. Ces films au masculin pluriel se déclinent aussi au féminin singulier, illuminés par des météores aussi exceptionnels que Napierkowska dans *Notre-Dame de Paris*, Sylvie dans *Germinal*, Mistinguett dans *La Glu*.

Au contraire de Louis Feuillade choisissant dans sa troupe permanente des interprètes qu'il laisse rarement inoccupés, Capellani, durant sa période française, ne paraît avoir obéi à aucune habitude ou obligation sinon celle de recourir de préférence à des acteurs travaillant habituellement pour Pathé et la SCAGL dont il était le directeur artistique. A l'exception de Paul Capellani, tête d'affiche de très nombreux films mis en scène par son frère Albert, les noms mentionnés par les génériques se renouvellent fréquemment.

Les acteurs semblent avoir été sélectionnés au coup par coup. Avec une solide expérience du théâtre, Albert Capellani sait sur quelles scènes de Paris il peut découvrir ses héros positifs, ses ingénues, ses pères nobles, ses traîtres, ses malandrins, ses confidentes et ses « mauvaises femmes ». Son intuition ne le trompe guère et s'il arrive qu'à l'écran certains élus restent en deçà de leurs possibilités ou au contraire donnent, rétrospectivement, l'impression d'avoir un peu chargé leur personnage, d'autres échappent à toute critique, et ce n'est pas le moindre des mérites d'Albert Capellani que d'avoir deviné par exemple que Delphine Renot ferait une très juste Thénardier et que Henry Krauss ferait merveille en Jean Valjean ou en Lantier sans trop céder à la tentation de surjouer.

Certains comédiens ont été les interprètes et les disciples d'André Antoine. En fondant le Théâtre Libre, celui-ci avait voulu rompre avec la tradition qui sacrifiait la vérité en trompe-l'œil de la scène à la recherche systématique de l'effet. Par la suite, en dirigeant le Théâtre des Menus Plaisirs puis l'Odéon, Antoine, toujours attaché à un vérisme nuancé, se fit moins dogmatique mais il conserva beaucoup de ses exigences. Dans les films réalisés par Albert Capellani, Léon Bernard, Paul Capellani, Mévisto, Eugénie Nau, Andrée Pascal gardent l'empreinte de leur maître. Ce n'est pas par hasard qu'Antoine terminera *Quatre-vingt-treize* et remettra ses pas dans les pas d'Albert Capellani émigré aux Etats-Unis avant de réaliser sa propre œuvre cinématographique originale et puissante. Pour l'heure, Capellani s'attache à certains interprètes, Henri Etiévant, Emile Milo, Henry Krauss, Mistinguett, Napierkowska, engagés plus souvent que d'autres. En revanche, l'excellent Maurice Schutz n'a droit qu'à un personnage dans les films d'Albert Capellani ; de même l'occasion n'est offerte que deux fois à la douce et lumineuse Cécile Guyon de jouer (dans *La Glu* et dans *Germinal*) une jeune femme un peu sacrifiée ; enfin, Sylvie aux yeux clairs est, sous la houlette de Capellani, l'interprète d'un seul rôle : l'incandescente Catherine dans *Germinal*.

Sylvie, les autres, presque chaque acteur est en très exacte coïncidence avec son personnage, comme si Albert Capellani avait établi ses distributions en étant conduit par le seul souci de l'adéquation. Pas de contre-emploi, ce qui ne signifie pas : aucune surprise. Le tempérament, la singularité de chacun s'exprime. Avec l'expérience du théâtre, on joue la situation, mais sans le secours des mots, et il s'agit là d'une contrainte nouvelle pour la plupart de ces professionnels des planches qui, soudain, ne peuvent plus s'exprimer qu'au moyen de leur visage, de leur corps. Cet art nouveau se définit peu à peu. Dans son rôle de metteur en scène, qui va se préciser très empiriquement film après film, Albert Capellani donne le la, maîtrise certains débordements, tire de tous le meilleur en prêtant vie à la fiction. En métamorphosant des acteurs de théâtre en personnages de cinéma, il est un pionnier de la direction d'acteurs.

Les comédiens auxquels ont été consacrées les notices qui suivent sont ceux dont les noms se retrouvent le plus fréquemment au générique des films qu'Albert Capellani tourna en France avant son départ pour les Etats-Unis en 1915.

(En gras : titre d'une pièce de théâtre. *En gras italique* : titre d'un film)

Jeanne BÉRANGÈRE
(1887-1946)

Sous le même nom, deux actrices firent carrière dans le cinéma muet. La plus âgée (1864-1928) s'illustra surtout en jouant, dans les années vingt, les vieillards de cauchemar comme l'aveugle d'*El Dorado* ou La Chouette des *Mystères de Paris*. Elle ne doit pas être confondue avec la plus jeune Jeanne Bérangère, de son vrai nom Chatelain, qui débute à l'écran en 1909 en sortant du Conservatoire. Son emploi : naturellement les ingénues. En 1910 elle est dirigée par Albert Capellani dans *Péché de jeunesse* et *La Vengeance de la morte* : ce dernier film a pour scénariste André Mouézy-Eon, auteur de mémorables vaudevilles militaires. Jeanne Bérangère l'épousera en 1914.

Pour l'heure elle est un des espoirs de Pathé. La publicité de la firme célèbre « cette beauté calme et sereine empreinte d'une douceur, d'un charme ineffables » et « la grâce délicate » de Bérangère. À partir de 1913 Mme Mouézy-Eon se tiendra éloignée du cinéma muet. On la reverra longtemps au théâtre et elle réapparaîtra dans quelques films parlants comme *Sans Famille* (Allégret 1934), *Bibi-la-Purée* que Joannon tire la même année du vaudeville de Mouézy Eon déjà adapté en 1925 par Maurice Champreux.

Léon BERNARD (1877-1935)

Sans avoir pu entrer au Conservatoire, Léon Bernard fait ses classes au Grand-Guignol, avant de travailler longtemps auprès d'Antoine, Boulevard de Strasbourg puis à l'Odéon à partir de 1906, où il interprète notamment, avec succès, M. Léprieux de *Poil de Carotte*. Engagé à la fin de 1910 à la Comédie-Française où il joue les maris, les pères au physique un peu lourd, Léon Bernard aborde en 1911 le cinéma muet à la SCAGL où il va conserver son emploi de théâtre, aidé par un instinct très sûr. Dans *Les Mystères de Paris* Albert Capellani le dirige pour la première fois.

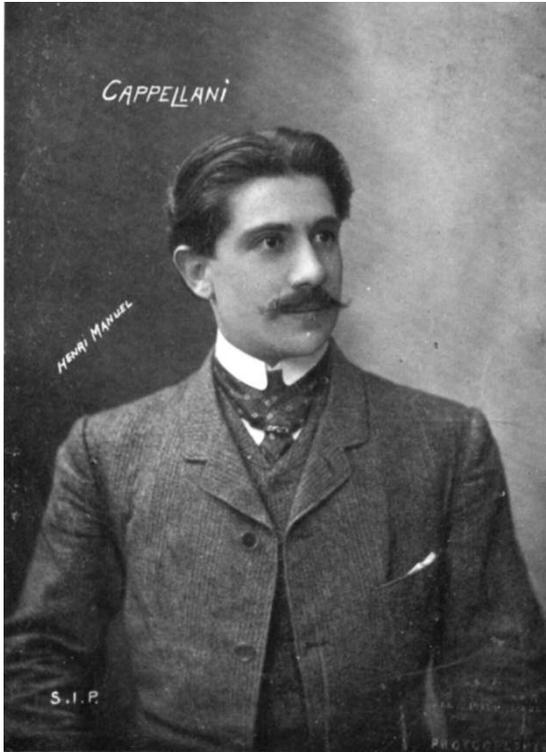
Léon Bernard reste à l'écran le barbon qu'on applaudit sur scène. Grandiose Mgr Myriel dans *Les Misérables*, il se retrouve à l'affiche du *Nabab*, de *L'Eternel amour*, de *Patrie*. Il a de la présence, une densité naturelle qui l'incite à éviter toute gesticulation. D'autres cinéastes, Monca, Bressol, Grétillet, Antoine surtout dans *Le Coupable*, continuent de l'employer après le départ de Capellani pour les Etats-Unis, cependant que Léon Bernard poursuit au Théâtre Français une carrière très honorable. S'éloignant des studios à partir de 1923, il attendra que le cinéma parle pour y interpréter avec sobriété *Le Gendre de Monsieur Poirier* (Pagnol, 1933) puis *Deux couverts* de Sacha Guitry (Perret, 1934) qu'il jouait déjà à la Comédie-Française. Il est emporté peu après par une septicémie.



Paul CAPELLANI (1877-1960)

Passionné par la sculpture, à quinze ans Paul Capellani expose au Salon des Artistes Français, mais c'est bientôt le goût du théâtre qui l'emporte. Il est l'élève de Le Bargy au Conservatoire d'où il sort en 1901 avec deux accessits. L'année suivante, Gémier lui fait créer à la Renaissance le rôle de Camille Desmoulin dans *Quatorze juillet* de Romain Rolland. Dès lors Paul Capellani ne cesse de jouer sur les boulevards, notamment au Théâtre Antoine dans *Le Roi Lear* en 1905. En 1907 il rejoint le maître du naturalisme à l'Odéon. Il n'y reste qu'un an et revient aux scènes de boulevard, jeune premier de drames ou de comédies.

C'est alors, en 1908, que Paul Capellani commence à travailler pour le cinéma: ses premiers



Paul Capellani.

tournages se déroulent sous la houlette d'Albert Capellani, son aîné de trois ans. C'est le début d'une collaboration intensive; les deux frères semblent bientôt indissociables, et pourtant il arrivera à Paul d'être dirigé par d'autres metteurs en scène qu'Albert: Carré, Monca, Denola, Andréani, Caillard, mais toujours pour la firme au Coq.

Avec Albert, Paul Capellani va interpréter en France près d'une quarantaine de films en sept ans. Il plaît. Avenant, toujours très digne et bien mis dans les situations les plus diverses, il s'identifie avec sobriété à tous ses personnages, en pourpoint, uniforme, redingote. Irréprochable Rodolphe des *Mystères de Paris*, passionné sans gesticulation dans *Eternel amour*, il saura en revanche camper dans *Quatre-vingt-treize* un Gauvain presque lyrique. En Paul Capellani, son frère a trouvé l'interprète de tous ses héros, sans caractéristique trop voyante qui le marque à jamais: idéal donc par son universalité.

En 1914 Paul Capellani vient d'être engagé par la Comédie-Française quand la mobilisation l'empêche d'y débiter. Dès la fin

de l'année, son frère Albert part pour les États-Unis. Réformé en 1916, Paul va être chargé par les autorités françaises du service de propagande de guerre aux USA. Ces fonctions ne l'empêcheront pas d'entamer une nouvelle carrière d'acteur dans les studios américains: il interprète certains des vingt-six films que réalise Albert Capellani aux États-Unis, mais il tourne aussi avec d'autres cinéastes, comme Ivan Abramson, William J. Humphrey. Le mode de fonctionnement du cinéma américain le laisse admiratif: il faut «industrialiser» le Septième art en France, expliquera-t-il beaucoup plus tard (26 avril 1923) à *Mon Ciné*. Curieusement, le 23 novembre 1918, *La Cinématographie française* annonce que Paul Capellani vient de diriger en Argentine «l'exécution d'un très grand film» et se trouve «attaché à la Haute Commission française aux États-Unis comme directeur de production pour le service français cinématographique», pompeuse allégation dont le bien fondé reste problématique.

De retour à Paris en 1919, Paul Capellani retrouve le chemin des studios, pour Marcel L'Herbier (*Le Bercail*, *Le Carnaval des vérités*) et pour Burguet (*Suzanne et les brigands*). Il fait sa rentrée au Gymnase en 1921 en reprenant *Le Scandale*. Après un dernier film, *Phroso* de Mercanton, le cinéma muet, avide de visages nouveaux, le délaisse. Au contraire, le parlant naissant a de nouveau recourt à lui avec *La Robe*, moyen métrage d'Andrew Brunelle en 1929, *La Lettre* de Mercanton, la version française de *Une femme a menti* signée Charles de Rochefort en 1930. La trajectoire à l'écran s'arrête là. Encore

des rôles sur scène, mais bientôt Paul Capellani aura du temps à consacrer à la sculpture, où il excelle toujours. Il se retire dans sa propriété de Cagnes où il meurt en 1960.

André DEED

(Henri André Chapais, 1879 – 1940)

Après avoir joué sur scène *Le Bossu* avec des amateurs, il entre dans les troupes de pantomime acrobatique de James Price puis des Omer. Georges Méliès le remarque et, de 1901 à 1903, l'emploie dans trois de ses films avant qu'André ne devienne Deed en incarnant, à dater de 1906, l'imprévisible et sautillant Boireau. La série des *Boireau* va prospérer jusqu'en 1908. Le nom d'Albert Capellani a été cité pour quelques titres, sans source fiable. Quoi qu'il en soit, Capellani se cherche encore et c'est dans le drame qu'il se trouvera bientôt. André Deed, lui, se montre très à l'aise dans le burlesque « physique ». Son personnage de Boireau plaît, sans qu'on puisse déterminer de quelle part de ce succès on est redevable à Capellani.

A compter du 1^{er} janvier 1909 Deed est sous contrat à l'Itala, où l'on rebaptise son personnage Cretinetti (Gribouille pour le public français). En octobre 1911 il regagne Paris avec sa partenaire Valentina Frascaroli – qu'il épousera – et Gribouille redevient Boireau jusqu'au début de la guerre, sans que – semble-t-il – Albert Capellani y soit pour quelque chose. Après plusieurs succès d'auteur-interprète en Italie (*L'uomo meccanico*, 1921) André Deed, dans la France de l'après-guerre où il s'est définitivement établi, ne trouve plus beaucoup d'occasions de briller et finit par sombrer dans l'oubli.

Henri ETIÉVEANT

(1870 – 1953)

Homme de scène modelé à la fois par le Conservatoire, la pratique du mélodrame au Théâtre de Belleville, le travail auprès d'Antoine puis de Lugné Poe, Henri Etiévant appartient longtemps à la troupe de l'Ambigu (où il incarne, entre autres, l'adjutant Flick dans *Le Train de 8 h 47*). Il joue au Châtelet, à la Porte-Saint-Martin (*Le Bossu*, *Cyrano*) jusqu'au jour de 1908 où il découvre le métier d'acteur de cinéma en interprétant *L'Empreinte* avec Napierkowska. Etiévant deviendra bientôt un des comédiens de base de Pathé et de la SCAGL, souvent dans des films en costume, des drames solides, plus rarement des comédies, que signent Monca, Denola, Leprince.





Henri Etiévant.

En 1909, première collaboration avec Albert Capellani qui lui confie un petit rôle dans *La Mort du duc d'Enghien en 1804*. Son personnage va prendre du relief dans *La Bouteille de lait*; dans *Le Voile du bonheur*, drame chinois sur un scénario de Clemenceau; dans *Les Aventures de Cyrano de Bergerac*. On remarque mieux encore Henri Etiévant quand il compose, dans *Les Mystères de Paris*, un hallucinant Maître d'école au faciès lourdement maquillé. La même année 1912 il marque de sa personnalité le Javert des *Misérables*, jouant de sa carrure et de son regard noir. Ces rôles forts lui vont bien; le dernier, et non le moindre, dans une œuvre de Capellani, il le trouve en 1913 dans un drame sentimental hollandais intitulé *L'Absent* où il personnifie un veuf épris d'une «étrangère» (Germaine Dermoz).

Sans doute Henri Etiévant serait-il encore l'interprète de Capellani si la Milano ne le sollicitait en 1913: pour cette firme, il va en Italie tourner trois films en qualité de metteur en scène. La guerre passée, il ne sera plus acteur qu'occasionnellement (*La Blessure*, 1925), préférant se consacrer à la réalisation de grands films populaires. Il dirigera ainsi Francesca Bertini en 1926 dans *La Fin de Montecarlo* puis Joséphine Baker dans son seul film muet, *La Sirène des tropiques*.

Maria FROMET (1902 – 1967)

Fille des comédiens Paul et Marie Fromet, Maria passait pour avoir débuté sur scène à l'âge de quatre ans, donc en 1906, auprès de gloires de l'époque qui avaient nom Réjane, Mistinguett, Lucien Guitry. En 1908 elle fut de la création de *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck en même temps que son nom était pour la première fois mentionné dans la distribution d'un film: *Les Orphelins* de Jasset.

C'est en 1909 que Maria Fromet entre dans l'écurie Pathé, où Carré, Denola, Morlhon, Monca,

Heuzé font d'elle l'inévitable fillette du cinéma d'alors, souvent aux prises avec des personnages malfaisants, parfois abandonnée, ou évoluant au contraire dans des intrigues de comédie. La publicité l'appelle « la petite Fromet », et dans certains films ses parents, ses sœurs – actrices elles aussi – sont ses partenaires. En 1910 Albert Capellani dirige pour la première fois Maria. Elle sera son interprète dans au moins six films en trois ans. Son rôle marquant sera celui de Cosette dans *Les Misérables* où elle fait montre de vraies qualités de comédienne, avec une finesse, une justesse de ton remarquables.

Malheureusement pour sa carrière, Maria Fromet va grandir trop vite, et dès 1913 les catalogues la nomment non plus « la petite » mais « Maria Fromet ». Plus de rôles d'enfant : en 1914, sur la scène du Grand-Guignol dans *Les Morts étranges d'Albury*, elle joue une adolescente étranglée par un fou. La suite du parcours est difficile, les rôles de moins en moins nombreux. Un dernier film muet en 1922 :

L'île sans nom de Plaissetty. Au théâtre, Maria Fromet prendra sa revanche, jusqu'à créer *Mélo* de Bernstein en 1929, puis des pièces de Bourdet : *Les Temps difficiles*, *Margot*. Engagée en 1937 à la Comédie-Française, Maria Fromet y jouera le répertoire classique et moderne jusqu'à sa retraite.



Maria Fromet.

Claude GARRY (1877 – 1918)

Frère de Claire Dietz qui, devenue Mme Henri Laudénbach, sera la mère de Pierre Fresnay, Jules Dietz choisit pour le théâtre le pseudonyme de Claude Garry. Sorti du Conservatoire en 1901 avec un premier prix de comédie et un second prix de tragédie, il entre à la Comédie-Française mais reprend sa liberté dès 1905. Après une saison au Théâtre Michel de Saint-Petersbourg, Claude Garry est à Paris le partenaire de Réjane dans *Le Refuge* en 1909 et, la même année, il aborde le cinéma dans *L'Epi* de Calmettes.

Tout en restant très actif sur scène (souvent auprès de Réjane et en 1913 dans *Le Secret* de Bernstein), pendant quelques années Claude Garry ne cesse d'être sollicité par le cinéma, généralement



à la SCAGL, et cela jusqu'à la guerre. Il brille le plus souvent dans des rôles en costume. Le plus marquant est en 1911 celui de Claude Frolo dans *Notre-Dame-de-Paris*, où Garry ne craint pas de donner à son personnage une allure inquiétante de Nosferatu avant l'heure. Son dernier film sera, en 1917, *L'Heure sincère* de Plaissetty. Claude Garry tombe bientôt malade et meurt dans sa quarante et unième année.

Henry KRAUSS
(1866 – 1935)

Sorti du Conservatoire où il disait n'avoir rien appris, Henry Krauss joua les amoureux du répertoire à l'Odéon de Porel, le mélodrame à la Porte-Saint-Martin, des comédies sur les boulevards, avant de créer en 1911 *Les Frères Karamazov* avec Charles Dullin et Roger Karl. Parallèlement, dès 1908 il s'était lancé dans le cinéma, travaillant, non chez Eclair comme son frère Charles, mais chez Pathé et à la SCAGL où il devint un grand premier rôle dramatique très souvent sollicité.

C'est semble-t-il en 1908 qu'Albert Capellani dirigea pour la première fois Henry Krauss dans deux films : *Marie Stuart* et *L'Arlésienne*. En même temps que les métrages s'allongeaient, à partir de 1911 se succédèrent les personnages majeurs : alors qu'il venait de jouer au Châtelet *Le Martyre de saint Sébastien* de D'Annunzio et Debussy, Henry Krauss composa, dans *Notre-Dame-de-Paris*, un singulier Quasimodo dans lequel il parvenait à faire oublier sa robuste carrure. Héros absolu dans *Les Misérables*, il joua de sa simple présence avec une remarquable économie de moyens, comme si sa collaboration avec Capellani le confortait dans la volonté d'intérioriser son jeu pour la caméra, en oubliant les amplifications théâtrales auxquelles il était accoutumé.

Krauss restait à l'écran le « grand premier rôle dramatique » qu'il était à la scène. C'est en 1913, dans *Germinal*, qu'il atteignit son sommet, donnant à Lantier une énergie contenue et ne s'abandonnant que rarement à l'emphase. Un rôle magistral. Avec un fort hugolien Cimourdain dans *Quatre-vingt-treize*, prit fin en 1914 le parcours commun de Krauss et Capellani, lequel laissa à Antoine le soin de mettre à son film un point final. La rencontre avait été exemplaire : Capellani n'aurait pu imaginer meilleure symbiose avec un interprète idéal.

Toujours avec Antoine, Krauss poursuivit sa trajectoire dans *Les Frères corses* où il campa un

Alexandre Dumas truculent. Jusqu'à la fin du cinéma muet il multiplia les créations, jamais banales (un Lepic tout en nuances dans *Poil de Carotte* (Julien Duvivier, 1925). Henry Krauss mit en scène lui-même sept films. Le parlant venu, il retrouva *Les Misérables* (Raymond Bernard, 1933), mais cette fois pour y personnifier, face à Harry Baur, un admirable Mgr Myriel. Il mourut deux ans plus tard.

Maurice LUGUET

(?-?)

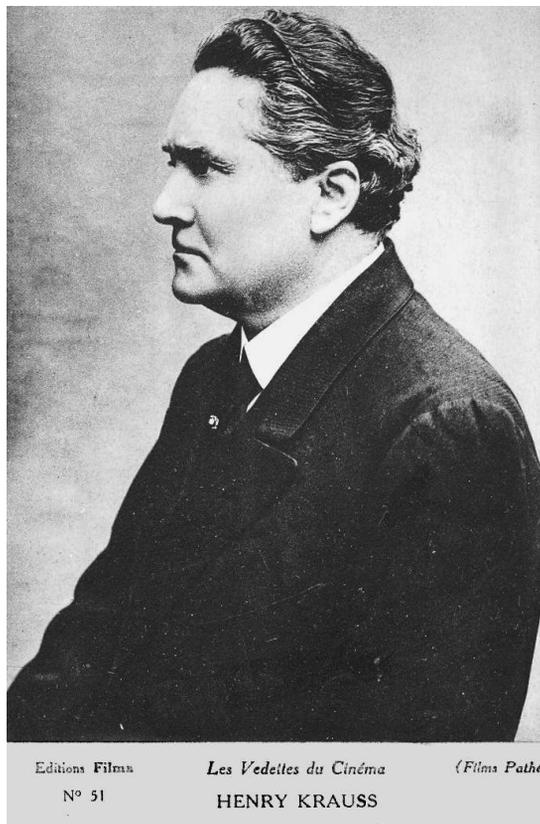
Arrière-petit-fils d'une célèbre danseuse de corde nommée La Malaga, Maurice était le fils du directeur de théâtre Henri Luguët (né en 1821). Il épousa la comédienne Albertine Lainé qui avait pour beau-frère Maurice de Féraudy. Leur fils André Luguët (1892 – 1979) allait avoir une carrière brillante et longue au théâtre comme au cinéma. Maurice Luguët était déjà un acteur très expérimenté et un homme mûr quand la SCAGL lui donna son premier rôle à l'écran en 1909.

Ses films allaient être nombreux jusqu'en 1914. C'est en 1910 qu'Albert Capellani commença d'utiliser Maurice Luguët, généralement dans des drames, des intrigues sentimentales où il jouait les pères nobles, en comédien assez fin, aux effets mesurés. Après seulement deux années de collaboration avec Capellani, Maurice Luguët quitta la firme au Coq pour la Marguerite de Gaumont; il interpréta plusieurs films de Feuillade, notamment les épisodes I et III des *Vampires*. Après avoir été dirigé par son fils André dans *Pour régner* en 1926, Maurice Luguët eut son dernier rôle au cinéma en 1929.

Léontine MASSART

(1885-1980)

Ses premiers succès, Léontine Massart les remporta sur scène, auprès de Gémier dans *La Rabouilleuse*, puis à l'Ambigu, et c'est en comédienne chevronnée qu'elle aborda le cinéma en 1909 avec Camille de Morlhon. Etre avant tout l'interprète favorite de ce metteur en scène, et cela jusqu'en 1916, n'empêcha pas Léontine Massart de jouer aussi, à ses débuts, dans trois films d'Albert Capellani. Il s'agissait ordinairement de drames qui ne comptent pas parmi les œuvres majeures du cinéaste; Léontine Mas-





sart leur apporta sa présence jugée charmeuse et strictement corsetée.

Sa propre sœur Mary Massart interpréta pour sa part deux films de Capellani, dont *Le Chevalier de Maison-Rouge* (où elle se contentait du rôle secondaire d'Arthémise). Elle épousa le metteur en scène René Plaissetty, avec qui elle alla tenter sa chance aux Etats-Unis en 1923.

MÉVISTO (1859 – 1927)

Autodidacte de la scène, comme son frère Jules, Auguste Wisteaux avait amorcé une carrière dans la pantomime et le café-concert quand Antoine le pressentit en 1888 pour faire partie de la première troupe du Théâtre Libre. Dans ses compositions dramatiques (*La Puissance des ténèbres*, *L'Évasion*) Mévisto sut se montrer, dira Antoine : « réaliste, rude et puissant », avant de quitter le Théâtre Libre pour aller jouer le mélodrame à la Porte-Saint-Martin. De longues années de pratique préparèrent Mévisto à son parcours au cinéma. On

l'applaudit en particulier aux Menus Plaisirs où il campa un Coupeau saisissant dans *L'Assommoir*.

Il avait quarante-neuf ans et son éternelle « tête d'assassin », comme il le disait lui-même, quand il aborda l'art muet en 1908, sous la direction d'Albert Capellani dans *L'Homme aux gants blancs*. Presque toujours chez Pathé ou à la SCAGL, Mévisto retrouva pour la caméra un répertoire qui lui était souvent familier, notamment dans *Le Courier de Lyon* où Capellani lui confia un rôle secondaire (Chopard) qui convenait à son physique. Dans *Germinal* en 1913, il sut donner à son Maheu une très forte présence. Une fois Mévisto fit office de scénariste. *Le Chevalier de Maison-Rouge* fut le dernier film qu'il tourna pour Capellani en 1913.

Pendant la guerre, il interpréta deux drames patriotiques (*La Fille du Boche* et *Debout les morts!*). La paix revenue, Mévisto tenta de renouveler son personnage, tant au théâtre (*Pygmalion*, Bava l'Africain en 1926) qu'au cinéma où il fut très remarqué, en 1925, dans *La Douleur* et *Les Petits*, en 1926 dans *Le Chemineau*. Marcel L'Herbier l'engagea alors pour incarner le père Leherg dans *L'Ex-voto* (film qui deviendra *Le Diable au cœur*) mais Mévisto prit froid et mourut au début du tournage ; le rôle fut repris par Roger Karl.

Emile MILO
(1889-1952)

Ancien élève de Monrose au Conservatoire, Milo – comme il se fit appeler, sans prénom – joua beaucoup sur les boulevards, à la fin du XIXe siècle, de Feydeau à Capus. Sa haute silhouette dégingandée le prédisposait aux compositions le plus souvent comiques et c'est dans cet emploi que, quinquagénaire, il débuta au cinéma en 1909. Milo allait rester un des plus fidèles acteurs des productions de Pathé et de la SCAGL, parfois partenaire de Rigadin dans les œuvres de Monca, plus souvent interprète d'Albert Capellani, et cela jusqu'à la guerre.

A l'écran comme à la scène, Milo passait aisément de la comédie au drame et Capellani l'employa dans divers registres, entre *La Victime de Sophie* et *Jacintha la cabaretière*, mais il s'agissait encore de rôles secondaires. En revanche dans *Les Aventures de Cyrano de Bergerac* – une version qui ne devait rien à Rostand – Milo joua le héros lui-même. Le personnage le plus intéressant que Capellani lui confia fut, en 1912, celui de Thénardier dans *Les Misérables*, une mémorable canaille à moustache dont la perfidie se voit de loin. Milo poursuivait, dans le même temps, son activité au théâtre, souvent au Palais-Royal, en 1913 au Gymnase dans *La Demoiselle de magasin* avec Jules Berry.

Quand Capellani eut quitté la France, Milo tourna moins souvent. Il fut en 1916 le veilleur de nuit des *Grands*, première version, puis, surtout, le pittoresque «Hyacinthe, dit Jésus-Christ» de *La Terre*. Quelques drames au cours des années vingt, et c'est dans *Jalma la double* de Goupillières qu'on vit pour la dernière fois Milo en 1927, campant un chef de bande roublard, Malouk le «sultan des mendiants».

MISTINGUETT
(1875-1956)

De son vrai nom Jeanne Bourgeois, officiellement née en 1875 mais sans doute cinq ans plus tôt, la chanteuse Mistinguett brûla d'abord les planches du Trianon et de l'Eldorado, mais dès 1907 elle s'imposa pour ses talents de comédienne dans *Le Coup de Jarnac* aux Folies-Dramatiques. Et c'est





Mistinguett.

encore Mistinguett comédienne qui se fit applaudir au Gymnase en 1909 dans *L'Ane de Buridan*, aux Variétés en 1911 dans *Les Midgettes*. Son exceptionnelle présence scénique l'avait signalée dès 1908 à l'attention du Film d'Art pour qui elle interpréta alors, avec son partenaire du Moulin-Rouge Max Dearly, *L'Empreinte ou la main rouge*. En 1909 Mistinguett devenait une vedette Pathé. Denola la dirigea, ainsi que Monca, notamment en 1910 dans *Les Timidités de Rigadin* où elle creva l'écran.

Elle devient un peu plus tard l'interprète de Capellani mais, la scène ne lui en laissant guère le loisir, elle travaillera peu avec lui. Deux rôles inoubliables pourtant : la très fiévreuse femme fatale de *La Glu*, puis Éponine des *Misérables*, où le jeu de Mistinguett est étonnamment direct et moderne.

Pendant la guerre, Mistinguett ira tourner en Italie. Le cinéma muet l'occupera encore, parfois, jusqu'en 1927, mais la chanson et les revues à grand spectacle absorberont l'essentiel de son activité. Quand viendra le parlant, Mistinguett sera la vedette d'un seul film : *Rigolboche* de Christian-Jaque en 1936, mais elle ne renoncera au music-hall qu'à un âge très avancé.

Stacia NAPIERKOWSKA

(1891 – 1945)

Fille d'un émigré polonais, née à Paris à une date qu'elle pourrait avoir elle-même rectifiée, Stacia étudia la peinture dans l'atelier de Guirand de Scevola, puis la danse avec Mme Mariquita, et entra dans le corps de ballet de l'Opéra-Comique. Mistinguett sut la convaincre de faire du cinéma, et c'est avec elle que Napierkowska interpréta en 1908 son premier film, *L'Empreinte*, cependant qu'elle se produisait toujours sur scène (Folies-Bergère, Odéon, Opéra-Comique) dans des intermèdes chorégraphiques d'inspiration exotique.

Dans la plupart des films qu'elle tourna pour Pathé et la SCAGL, Napierkowska resta attachée à ce personnage d'almée ou de bayadère, danseuse lascive venue d'ailleurs, et Albert Capellani ne

dérogea guère à cette habitude, comme en témoignent les titres des films où il employa l'éternelle séductrice. Il fallut *Esmeralda* dans *Notre-Dame-de-Paris* en 1911 pour que le personnage prît un peu de consistance, avec une Napierkowska fine et vive. Après avoir participé à deux autres films de Capellani, elle se tourna vers Max Linder et Leprince.

Pendant la guerre Napierkowska interpréta de nombreux longs métrages en Italie, puis on la retrouva en France dans les deux premiers épisodes des *Vampires*. Elle créa à Paris sa propre firme, «S. N.» qui ne vit aboutir qu'un seul film: *L'Héritière de la manade* en 1917. Il fallut un rôle exceptionnel, celui d'Antinéa dans *L'Atlantide* de Feyder en 1921, pour donner une impulsion nouvelle à la carrière de Napierkowska, mais elle avait perdu sa sveltesse. Les dernières productions, dont *Les Frères Zemgano* en 1925, n'eurent pas le retentissement espéré et la ci-devant femme fatale retourna à la peinture.



Stacia Napierkowska.

Eugénie NAU

(?-?)

Ayant été une des figures marquantes du Théâtre Libre, où Antoine lui confia la création de deux personnages jugés alors scandaleux: en 1890 *La Fille Elisa* d'Edmond de Goncourt, en 1892 *Mademoiselle Julie* de Strindberg, Eugénie Nau a atteint l'âge mûr quand elle aborde l'art muet en 1908 dans des films de Jasset.

L'année suivante, Albert Capellani lui fait incarner Gervaise dans son résumé de *L'Assommoir* où elle retrouve, jouant Coupeau, son partenaire de *Mademoiselle Julie* Alexandre Arquillière. Cette expérience en amène d'autres. Eugénie Nau travaille beaucoup pour le cinéma, sollicitée par des réalisateurs d'Eclair (tel Jasset), de Gaumont (Perret), mais surtout de Pathé et de la SCAGL, Carré, Denola.

Pour sa part Albert Capellani l'emploie au total dans au moins sept films, où il sait mettre en



valeur son tempérament fiévreux. Eugénie Nau s'affirme en 1912 dans des compositions remarquables: la terrible Chouette des *Mystères de Paris* et l'émouvante Sœur Simplice des *Misérables*. A la suite de quoi elle n'aura plus l'occasion de tourner avec Capellani; sa carrière cinématographique se poursuivra après 1918, du *Carnaval des vérités* de L'Herbier à *La Brière* de Poirier et *Catherine ou une vie sans joie* de Dieudonné en 1924

Andrée PASCAL
(1892-1982)

Elle débuta au théâtre à quatorze ans dans *Madame la Maréchale*. Engagée ensuite par Antoine à l'Odéon, Andrée Pascal y joua Agnès et Chérubin. C'est alors que cette douce ingénue aux yeux bleus fit son entrée chez Pathé. Elle n'avait que dix-huit ans quand Albert Capellani lui donna pour la première fois un rôle en 1910 dans *Les Deux orphelines*.

Jusqu'en 1914 il allait tirer parti de l'émouvante nature d'Andrée Pascal, de son sourire mélancolique. Elle personnifia Julie Lesurques aux prises avec l'erreur judiciaire du *Courrier de Lyon*, et quelques mois plus tard la tendre Fleur-de-Marie des *Mystères de Paris*. Pendant les quatre années de sa collaboration avec Capellani, Andrée Pascal incarna pour lui la candeur et le courage.

Cela ne l'empêcha nullement de trouver aussi sa place dans d'autres registres: elle fut notamment la jeune première très courtisée de plusieurs *Rigadin*. A l'aise dans tous les genres, elle l'était aussi, dans le même temps, au théâtre où elle passait de *Triplepatte* à *Cœur de Française*. La carrière d'Andrée Pascal se poursuivit tout au long des années vingt, parfois à côté d'Harry Baur. A l'écran elle prit fin dès 1921 avec le tournage de *L'Empereur des pauvres*.

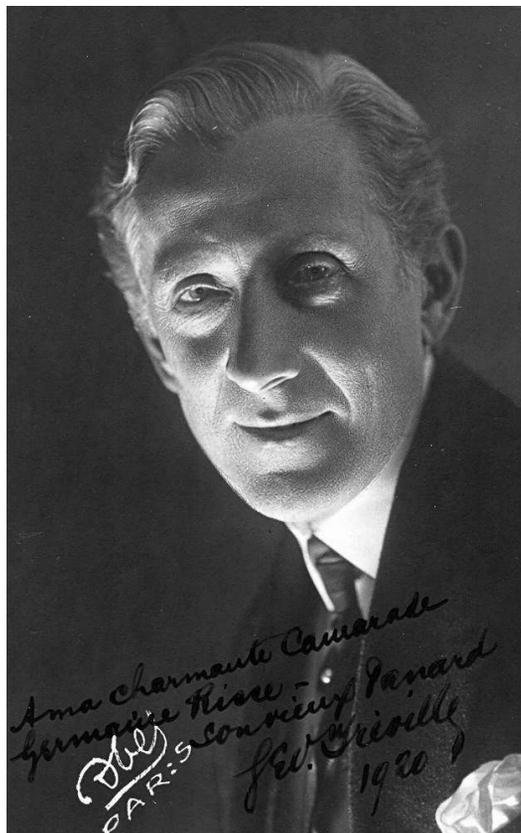
Théodore THALÈS
(1857 – 1935)

À la fin du XIXe siècle, sur scène, les mimes ont la faveur du public. Ainsi le Marseillais Thalès, qui triomphe, comme son cadet Séverin, au Palais de Cristal. L'un et l'autre partent à la conquête de Paris, où

ils rivaliseront bientôt avec Georges Wague et Jean Jacquinet. Tous sont enrôlés par le cinéma naissant, où l'on s'imagine que l'art muet est fait pour eux. Thalès interprète son premier film en 1909. L'année suivante, Albert Capellani fait appel à lui pour *Le Spoliateur*. Dans cinq bandes au total Thalès apparaît comme dans autant de mimodrames. Après deux années de collaboration, Capellani, probablement conscient de la nécessité d'obtenir de ses acteurs plus de réalisme, cesse d'utiliser Thalès; mime, celui-ci se limitera à la scène, après un ultime rôle au cinéma en 1916. Il fera ses adieux en 1927 à la Porte-Saint-Martin.

Jean Jacquinet, quant à lui, s'adapte mieux aux exigences de la caméra: deux fois en 1913 (*Germinal*, *Le Chevalier de Maison-Rouge*) et à nouveau l'année suivante (*La Belle limonadière*) il sait trouver sa place dans l'univers de Capellani. Son interprétation du lourd Chaval dans *Germinal* est restée exemplaire.

Georges TRÉVILLE
(1864 – 1944)



Comédien de théâtre lancé en 1899 par *L'anglais tel qu'on le parle* de Tristan Bernard et rendu célèbre en 1902 par le succès de *Madame Flirt* à L'Athénée, Georges Tréville est bien connu des gens de théâtre qui font naturellement appel à lui à partir de 1908 lorsqu'ils commencent à travailler pour le cinéma, tels Michel Carré et bientôt Albert Capellani.

Le nom de Georges Tréville est mentionné pour la première fois dans la distribution d'une « scène dramatique » chinoise dont Georges Clemenceau a écrit le scénario: *Le Voile du bonheur*. S'il tourne énormément pour la SCAGL, surtout dirigé par Denola et Monca, dans des personnages d'aristocrates, de vieux beaux, Tréville participe à des œuvres de Capellani qui ne comptent pas parmi les plus importantes, exception faite de *Notre-Dame-de-Paris*.

Lorsque s'achève sa collaboration avec Albert Capellani, Georges Tréville travaille encore beaucoup pour la SCAGL, après quoi il va à Londres diriger lui-même et interpréter huit enquêtes de Sherlock Holmes pour le compte d'Eclair. Cette carrière d'acteur-metteur en scène se poursuivra jusqu'à la fin du cinéma muet, jalonnée de réalisations en France (*Chrysalis*, *Lorena*) et à nouveau en Angleterre après la guerre: *All Sorts and Conditions of Men*, *Married Life* (1921). Georges Tréville continuera d'être présent dans le cinéma parlant, avec des rôles de plus en plus brefs.