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

Capellani avant Griffith, 1906-1908

Richard Abel

Traducteur : Delphine Pallier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4528>

DOI : 10.4000/1895.4528

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

Pagination : 15-30

ISBN : 978-2-913758-63-6

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Richard Abel, « Capellani avant Griffith, 1906-1908 », *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/1895/4528> ; DOI : 10.4000/1895.4528

Ateliers de coloris. — Théâtre et Usines de Vincennes.

Catalogue Films Pathé Frères, 1907.

Capellani avant Griffith, 1906-1908¹

Richard Abel

En 1905-1906, Pathé Frères était le plus grand producteur de films et fabricant d'appareils cinématographiques au monde ; ses agences étaient situées dans des dizaines de grands pôles d'échanges commerciaux à travers le monde. Cela est de notoriété publique au moins depuis le deuxième volume de l'œuvre monumentale de Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*.² Avec cinq studios à verrières et de nombreux laboratoires dans la proche banlieue parisienne, à Vincennes et Joinville-le-Pont, la société était en mesure de sortir au moins six nouveaux films par semaine et de vendre 40 000 mètres de pellicule positive par jour. La responsabilité de produire ces films incombait principalement à Ferdinand Zecca, premier réalisateur de Charles Pathé, qui supervisait maintenant les réalisations de Lucien Nonguet, Gaston Velle, Segundo de Chomón, Georges Hatot, et Albert Capellani. Jusqu'à un passé récent, le rôle que ces cinéastes jouèrent entre 1905 et 1908 dans la transformation naissante de la représentation cinématographique et de la narration dans les films de fiction était bien moins reconnu. Pour dire les choses simplement, cette transformation fut marquée par un passage d'un système basé sur des tableaux, qui était propre aux premiers films (des scènes filmées indépendamment les unes des autres, souvent précédées par un intertitre explicatif), à un système narratif caractérisé par une série de plans discrets, liés les uns aux autres (sans inclusion d'intertitres), qui établissaient dans une synthèse conceptuelle une unité spatio-temporelle et de la cohérence.

Alors que certains types de plan dans les films des débuts – c'est-à-dire, des panoramiques et / ou des travellings, des gros plans, des plans en caméra subjective – avaient constitué l'attraction même du spectacle, dorénavant, ils pourraient se voir « conférer un nouveau sens », subordonnés et incorporés à la simple narration du déroulement de l'action.

Parmi les réalisateurs de Pathé, Capellani figurait indubitablement parmi ceux qui, à la pointe, développaient et systématisaient un bon nombre de techniques de représentation vouées à être rapidement standardisées dans le cinéma narratif. De récentes rétrospectives de ses films restaurés (par exemple au *Cinema ritrovato* à Bologne) et de nombreuses éditions spéciales en DVD³

1. Cet article réactualise, corrige et réévalue les analyses faites au sujet des films de Capellani et publiée dans Richard Abel, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*, [Le « Ciné » arrive en ville : le cinéma français de 1896 à 1914], Berkeley, University of California Press, 1994, et dans Abel, « Albert Capellani : cinéaste Pathé-frères, 1906 », in Stephanie Salmon, ed., *Albert Capellani* (Paris, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, 2011), p. 10-16.

2. Voir en particulier, Georges Sadoul, « L'Epoque Pathé (1903-1909) », in *Histoire générale du cinéma 2: Les pionniers du cinéma, 1897-1909*, (Paris, Editions Denoël, 1948), p. 221-540.

3. Mariann Lewinsky a organisé les rétrospectives des films de Capellani en 2010 et 2011 au festival *Il Cinema ritrovato* à Bologne et a aussi édité le livret et le DVD, *Albert Capellani: Un cinema di grandeur 1905-1911* (Cineteca Bologna, 2011). Stéphanie Salmon et Sophie Seydoux de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ont édité un second DVD, *Coffret Albert Capellani* (La Cinémathèque française / Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, 2011) et aidé à la production de l'autre.

Le chemineau.

attestent maintenant de la contribution de Capellani, en particulier dans l'usage de prises de vue en « deep staging »⁴, de divers changements dans le cadrage et même de techniques rudimentaires de montage. Ancien acteur qui avait travaillé avec André Antoine, Capellani avait tendance à se spécialiser dans plusieurs « genres » au sein du catalogue de Pathé Frères : films historiques, fables, aventures fantastiques et *scènes dramatiques** – c'est-à-dire du « cinéma réaliste » et / ou des mélodrames familiaux – qui étaient, pour certains, des adaptations. Ces genres, en particulier le dernier, sont bien représentés dans les nouveaux DVD et cet article présente une analyse de six titres produits entre 1906 et 1908 pour souligner son importance en tant qu'auteur et réalisateur à l'époque des premiers films de fiction.⁵

L'un des premiers films de Capellani, *Le Chemineau* (janvier 1906), met en scène un épisode tiré des *Misérables* de Victor Hugo dans lequel Jean Valjean, qui s'est vu accorder le gîte par le curé d'un village, vole plusieurs chandeliers en argent et échappe à l'arrestation grâce au faux témoignage du curé.⁶ Ce film utilise principalement le système de représentation habituel des débuts du cinéma : ses six tableaux d'exposition, dont la majorité est constituée de plans longs, furent filmés en studio avec des décors peints sur des panneaux pour les scènes intérieures et extérieures. Les deux premiers tableaux, par exemple, mettent en scène un paysage hivernal avec un petit village (église incluse) visible au loin, en arrière-plan, alors qu'au premier plan, la silhouette fatiguée de Jean Valjean titube dans la neige qui tombe.⁷ Toutefois, il y a au moins trois occurrences de choix de cadrage ou de montage inhabituels. Ce qui est particulièrement surprenant, dans le tout premier tableau, c'est de voir Valjean arriver grâce à un gros plan inattendu qui ne sert pas seulement à accrocher le spectateur mais aussi à décrire succinctement le personnage, mettant l'accent sur son regard désabusé, sa bouche triste et son aspect déguenillé.⁸ Après avoir été rejeté par une série de paysans sur son chemin et face à une femme ouvrant la porte où il vient de frapper, Valjean apparaît devant la porte du presbytère et est invité par une servante à entrer dans une petite pièce où le curé est assis à table. Cette scène suit son mouvement grâce à un enchaînement de plans extérieurs et intérieurs, d'un côté de la porte (à droite de l'écran) à l'autre (à gauche de l'écran). Quand la servante le surprend une assiette de nourriture à la main, un travelling panoramique horizontal vers la droite révèle une chambre adjacente où le prêtre et la servante le mènent pour qu'il y

4. Processus qui s'intéresse à la profondeur de champ. NdT. – Toutes les autres notes sont de l'auteur.

5. Voir aussi, Richard Abel, « Albert Capellani, cinéaste Pathé frères, 1906 », p. 10-16. Ce court texte analyse six films de 1906 : *Drame passionnel*, *La Femme du luteur*, *Mortelle Idylle*, *Pauvre Mère*, *L'Age du cœur* et *La Fille du sonneur*.

6. Sorti au début de 1906, *Le Chemineau* fut probablement produit à la fin de 1905. Cette analyse s'appuie sur une copie en 35 mm (100 mètres) du Nederlands Film Museum, où les scènes d'extérieur sont caractérisées par une teinte bleue, les scènes d'intérieur dans l'église, par des teintes sépia et, d'intérieur dans la boutique, par des teintes vertes. Le scénario fut attribué à André Heuzé ainsi qu'à Capellani.

7. Ce plateau de studio, mais avec un village différent peint au fond, est réutilisé pour une scène dans laquelle une jeune femme (arrêtée pour activité anarchiste) meurt sur le chemin de la Sibérie dans *Le Nihiliste* (avril 1906).

8. Ce genre de gros plan sur le visage d'un personnage alors qu'il s'approche lentement de la caméra a longtemps été utilisé dans des films par la suite, comme dans *Musketeers of Pig Alley* (1912) de Griffith et *Suspense* (1913) de Lois Weber.

* L'astérisque désigne tout au long de cet article des mots ou expressions en français dans le texte.

passé la nuit.⁹ Ce plan séquence se poursuit, alors qu'il découvre, à l'arrière-plan, un placard rempli d'argenterie, fourre les chandeliers dans un sac et, dans un plan inverse de panoramique horizontal vers la gauche, passe sur la pointe des pieds devant le prêtre endormi dans la première pièce et sort par la porte. Seul l'un des deux plans finaux a été conservé : le tableau de l'intérieur d'une boutique où Valjean met en gage les chandeliers, la servante, ne se doutant de rien, entre et est choquée de les voir ; les gendarmes l'arrêtent. Le tableau final fait apparemment revenir le spectateur dans la chambre du curé, mais probablement sans que le recours à un panoramique similaire ait été nécessaire, alors que ce dernier déclare aux gendarmes, contre toute attente, dans un intertitre recréé : « Laissez partir cet homme, je lui ai donné les chandeliers ».

La Loi du pardon (mai 1906), plus tard distingué par Victorin Jasset comme l'un des premiers succès populaires des *scènes dramatiques** de Pathé¹⁰, partage le même sujet que d'autres films de Pathé de cette année-là : la trahison ou la défection d'un des conjoints qui menace de détruire de l'intérieur la famille.¹¹ Ici, la menace vient de la femme ou de la mère, coupable d'infidélité, et le dénouement tourne autour du bien-être de la fille (unique) du couple : celle-ci adresse un plaidoyer à son père alors qu'elle est malade et alitée. La scène d'ouverture du film représente avec concision la désintégration de la famille : dans un salon bourgeois mais plutôt modeste¹², le mari (Paul Capellani ?) découvre sa femme (Louise Willy) en train d'écrire un billet en réponse à une lettre d'amour qu'elle vient de recevoir (il n'y a pas d'insertion de gros plan explicatif) et, en dépit, des supplications de la mère comme de la fille, il lui ordonne avec colère de partir.¹³ Le film se termine dans un tableau triangulaire résumant la situation émotionnelle : le mari désespéré (à gauche de l'écran), la fille en larmes (à droite) et, en arrière-plan, la porte fermée par laquelle la femme est sortie. Après le seul intertitre du film, « LA SÉPARATION* », le plan suivant récapitule cet instant privé de la rupture au tribunal, lors du jugement du divorce où, en dépit du désir de la fille de rester avec sa mère, plusieurs juges réaffirment les droits patriarcaux de l'homme et l'autorisent à la conduire vers la sortie, à travers la porte au fond à droite par laquelle elle était entrée. Le troisième plan, un plan d'ensemble / de grand ensemble d'un extérieur, un parc, répète la situation émotionnelle initiale, mais avec une différence significative. Le père et la fille sont à présent assis sur un banc dans un parc, dans un espace inhabituellement vaste qui s'étend derrière eux vers un lac et des bois au loin qui s'ouvrent sur une clairière floue, au milieu de l'arrière-plan.

9. Les films suivants Pathé datant de 1905 font figurer une sorte de mouvement de caméra : par exemple dans *Au pays noir*, *Au bain*, et *La Poule aux œufs d'or*.

10. Victorin Jasset, « Étude sur la mise en scène en cinématographie », *Ciné-Journal* (28 octobre 1911), p. 35. Jasset fait davantage l'éloge de *La Fille du sonneur* mais affirme que le film a eu moins de succès auprès du public français.

11. D'autres films de 1906 films qui mettent en scène cette menace de trahison et / ou d'abandon incluent *Drame passionnel*, *Mortelle Idylle*, *La Femme du lutteur* et *L'Age du cœur*.

12. La principale caractéristique qui définit cette pièce comme « moderne » est le papier peint clair qui avait été lancé par les stations thermales et balnéaires bourgeoises de la fin du XIXe siècle.

13. Cette analyse de *La Loi du pardon* s'appuie sur une copie en 35 mm de 140 mètres conservée par le National Film and Television Archive de Londres, ainsi que sur une copie restaurée dans le DVD *Albert Capellani*, cette dernière est teintée sépia sur toute sa longueur. Là encore, le scénario est signé Heuzé et Capellani. Le film sorti aux États-Unis sous le titre *The Law of Pardon* en mai 1906 — voir « Last Films Out », [Dernières sorties cinématographiques], *Views and Films Index* (5 mai 1906), p. 4.

La loi du pardon.

L'homme aux gants blancs.

Contrastant radicalement avec l'espace confiné de l'appartement, l'aspect dépouillé de ce vaste tableau semble faire écho à la solitude partagée du père et de la fille.

Les cinq derniers plans du film sont organisés autour d'une alternance (apparemment sans intertitres) entre un plan d'ensemble de l'intérieur de la chambre où la fille gît, malade (à droite de l'écran), et un plan de l'entrée de la maison de la famille (à gauche de l'écran) qui s'étend vers un autre espace vaste, mais loin d'être dépouillé cette fois¹⁴. Le père laisse la fille endormie en compagnie d'une nonne (il s'apprête à lui acheter des jouets) et, alors qu'il sort de la maison et tourne au coin, en arrière-plan, la mère, qu'il n'a pas vue, sort d'une voiture qui attendait à droite, en arrière-plan, et se précipite vers la maison. Ce qui se passe ensuite constitue un retournement de situation idéologique étonnant sur la fonction du déguisement : la mère persuade la nonne d'échanger leurs vêtements derrière une porte située au fond à droite (derrière le lit de la fille) ; son positionnement à l'identique est frappant car elle semble avoir la fonction inverse de la porte du tribunal. On peut supposer que l'objectif de la mère est de s'asseoir à côté de sa fille sans être reconnue, mais la jeune fille s'éveille et elles s'embrassent immédiatement. Plus important encore, les habits de la religieuse ont pour effet de masquer, voire d'effacer la culpabilité de la mère. Ce déguisement s'avère important au retour du mari alors qu'il reconnaît sa femme et la rejette à nouveau (bien qu'elle se mette à genoux pour le supplier), du moins jusqu'à ce que leur fille sorte du lit pour mettre la main réticente de son père dans celle de sa mère lors d'une réconciliation centrale mais très malaisée.¹⁵ Dans l'espace privé de la chambre de l'enfant, le verdict public précédent est annulé (mais pas ses implications patriarcales), alors que le lien qui unit mère et fille semble obliger le père à accepter la place centrale de la mère au sein de la famille bourgeoise.

La Fille du sonneur (novembre 1906) franchit une étape supplémentaire dans la stratégie naissante de Pathé concernant la description visuelle et la narration.¹⁶ Ce film a pour sujet la désagrégation d'une autre famille, vivant au seuil de la pauvreté celle-ci, mais le film est différent au sens où il accorde la même attention au vieux sonneur des cloches de Notre Dame qu'à sa fille qui le quitte sans prévenir pour partir avec un jeune homme.¹⁷ Dans de nombreux plans au début, des panoramiques lents (de droite à gauche) suivent avec fluidité les mouvements du jeune couple de leur point de rendez-vous sur un trottoir vers une voiture qui les attendait, de la voiture vers la colline d'un parc et de cette colline (où la voiture et son chauffeur sont toujours visibles à l'arrière-plan) vers un enclos où un batelier et une barque les attendent pour un tour sur le lac. Le plan initial de la chambre mansardée du vieux sonneur de cloches met en évidence la porte du fond par laquelle sa fille est sortie pour retrouver son amant. Par la suite, dans un plan teinté d'orange rougeâtre, alors qu'il s'inquiète de son absence, la caméra se décale de 30° pour révéler une grande armoire au fond à droite. Ce

14. Les films suivants de Pathé, datant de 1905-1906, incluent des alternances entre des espaces intérieurs et extérieurs relativement adjacents, ainsi dans *Au bain* et *Les Chiens contrebandiers*.

15. Dans la copie qui subsiste, le film s'interrompt avant qu'il n'y ait un signe quelconque de ce que le mari a pardonné et a complètement accepté sa femme.

16. Cette analyse de *La Fille du sonneur* s'appuie sur une copie restaurée dans le *Coffret Albert Capellani* DVD (2011).

17. Selon la filmographie de Capellani, des sources citent différents acteurs pour les rôles des personnages du film.

mouvement anticipe une action ultérieure de l'amant de la jeune femme, «ruiné et lessivé», qui a perdu tout son argent au jeu : il l'oblige à le faire rentrer dans la chambre du vieil homme pour fracturer l'armoire et voler un sac de pièces. Quand le père rentre et découvre l'armoire béante et le vol, il est également horrifié de découvrir le peigne de sa fille sur le sol. Cependant, sa fille partage bientôt son désespoir : l'amant joue et perd l'argent volé et passe sa colère sur la jeune femme, la repoussant, elle et le bébé qu'elle lui a fait, en-dehors de leur mansarde encore plus miteuse. Dans un plan d'ensemble/de grand ensemble, elle titube sur les bords de la Seine dont les rives sont bordées de péniches à l'arrière-plan. C'est alors qu'un batelier au loin remarque la jeune femme se mettre à genoux, se signer et se lever, il s'élance pour l'empêcher de se suicider.

La Fille du sonneur est marqué par deux occurrences significatives de sorties et entrées identiques à travers plusieurs plans d'espaces adjacents. Dans le premier, le vieux sonneur de cloches sort par la porte du fond de sa chambre et, dans le plan suivant, entre par une autre porte en arrière-plan et arrive sur un balcon dans les hauteurs de Notre-Dame. Alors qu'il se penche avec anxiété sur une corniche, un plan d'ensemble panoramique extrêmement long se déplace en insert doucement de droite à gauche au fil de l'horizon parisien (d'une silhouette de gargouille se découpant au premier plan à une autre) ; dans les deux plans suivants, l'homme quitte lentement le balcon et rentre à nouveau dans sa chambre vide. Cette séquence de cinq plans ne place pas seulement le vieil homme dans un espace temps cohérent, il établit aussi une passerelle entre le moment où les amants ont rejoint d'autres personnes à un café en extérieur et celui où le jeune homme joue au casino. La deuxième séquence est située vers la fin, quelques années après que la jeune femme avait placé son bébé sur les marches devant la porte latérale de la cathédrale, sachant que le sonneur de cloches trouverait l'enfant et l'élèverait comme le sien. Là, la jeune femme tombée en disgrâce voit et reconnaît son père et sa fille alors qu'elle fait la manche sur un quai, elle les suit jusqu'à un parc et s'assoit sur un banc au premier plan pour observer son père et sa fille à l'arrière-plan ; quand l'enfant s'approche pour jouer avec un cerceau, sa mère la prend dans ses bras, mais le père, en colère, lui arrache l'enfant, refusant de la reconnaître. Ce n'est que dans le plan final de la mansarde, après que la femme les a suivis pour supplier son père, que la jeune enfant persuade le vieux sonneur de se réconcilier, de mauvaise grâce, avec sa fille à genoux.

Basé sur le conte bien connu de Charles Perrault, *Cendrillon** (janvier 1907) apporte, même dans le genre féérique* des preuves de ce système émergent de stratégies de représentation.¹⁸ Comme on s'y attend, l'adaptation de Capellani inclut les moments spectaculaires incontournables : sa marraine, la fée, transforme Cendrillon en princesse – à travers un petit panoramique horizontal gauche, un fondu et un petit panoramique horizontal droite, six jeunes femmes entrent dans la cuisine par une porte soudain révélée (en arrière-plan à gauche), elles sont rejointes par six jeunes filles portant des

18. Cette analyse de *Cendrillon* s'appuie sur une copie en 35 mm (282 mètres) du National Film and Television Archive, mais aussi sur une copie restaurée dans le DVD *Albert Capellani*. Dans cette dernière copie, la plupart des plans sont en noir et blanc mais les plans extérieurs du trajet de Cendrillon pour aller au bal, le bal lui-même et la fuite de la jeune fille sont teintés en bleu (pour la nuit). La scène finale, cependant, est colorisée au pochoir. Michel Carré et Capellani ont été crédités pour le scénario. Le film sortit aux Etats-Unis en mars 1907 – Voir publicité de Pathé Films, *Views and Films Index* (23 mars 1907), p. 2.

ails d'anges pour tisser un ensemble de fils autour de Cendrillon afin de la parer d'une robe élégante – et une énorme citrouille se transforme en carrosse de plus en plus gros à travers le « montage rapide » de plusieurs plans. L'un des plus intéressants réutilise le procédé de l'image cadrée de l'intérieur, vu pour la première fois dans *Aladin* (décembre 1906), quand Cendrillon a dû retourner chez sa belle-mère en haillons après le bal. Alors qu'elle pleure et s'endort sur la table de la cuisine (à droite de l'écran), sa marraine, la fée, apparaît dans un fondu et provoque l'effondrement sur lui-même du mur à l'arrière-plan, révélant à l'échelle plus petite d'un plateau de studio éloigné, le début des recherches du prince en quête de la femme dont le pied rentrerait dans la pantoufle de verre. Ensuite, grâce à un rembobinage, le mur redevient normal. Ici, la technique spectaculaire a une double fonction : elle sert aussi à introduire un fil narratif parallèle. Le plus accompli des plans se trouve cependant dans le tableau final, quand Cendrillon est emmenée à l'intérieur du château dans ses haillons pour être finalement rejetée par le prince. Puis, alors que sa marraine, la fée, apparaît dans un fondu, le prince fait tourner la jeune fille dans une pirouette et, précisément au milieu, après une coupe, elle est à nouveau transformée en princesse devant laquelle il s'agenouille, l'ayant reconnue avec stupéfaction.

Cependant, de manière tout aussi remarquable, *Cendrillon** « importe » et incorpore toutes sortes de caractéristiques déjà apparentes dans les films précédents. En premier lieu, bien que le film s'ouvre dans le décor de studio relativement vaste de la cuisine et du salon de la belle-mère, de nombreuses scènes sont tournées en décors réels, en particulier celle du bal qui a lieu sur les terres d'un château au loin (arrière-plan à droite) et durant lequel un panoramique suit Cendrillon et son cavalier alors qu'il tournent parmi les danseurs. Par ailleurs, non seulement le mouvement suit les personnages avec aisance à travers ces espaces adjacents – par exemple la cuisine et le salon du studio – grâce à des entrées et sorties identiques, mais il les suit aussi avec fluidité à travers les décors extérieurs. Le plus frappant représente la fuite de Cendrillon à travers quatre plans : avançant le long du chemin d'un jardin, puis sur une route de campagne en courbe, jusqu'à une porte (à droite de l'écran) à l'extérieur de la maison de sa belle-mère et, enfin, à travers cette même porte (à gauche, en arrière-plan) entrant dans la cuisine.¹⁹ Bien que les deux premiers plans soient nécessaires à la narration (le prince et ses hommes la poursuivent dans le premier et, dans l'autre, repartent faute de l'avoir reconnue dans ses haillons), le troisième ne l'est pas, excepté au sens où il met en avant la continuité du déroulement de l'action à travers des espaces de plus en plus rapprochés. Au final, ce film transforme aussi des plans spectaculaires en agents narratifs – comme lorsque la marraine fée transforme un magicien menaçant en professeur de danse qui donne une leçon à Cendrillon et l'accompagne ensuite au bal. Vers la fin, les détails narratifs approchent une sorte de signification emblématique. Dans un enchaînement de plans d'ensemble avec prise de vues en plongée (dans différentes clairières), le représentant du prince arrive par deux fois de l'arrière-plan pour rechercher la propriétaire de la pantoufle perdue, s'approchant d'abord d'une diva sur le déclin entourée par ses admirateurs, puis d'une jeune paysanne seule nourrissant des oies et des poules. Bien que le premier fasse preuve d'une extrême défiance (elle n'a

19. Ce genre de mouvement du personnage à travers des espaces adjacents était déjà bien développé dans un grand nombre de films de poursuite américains, français et britanniques. Plus intéressante est la progression de deux récits parallèles à travers une série de plans en alternance comme dans *Les Chiens contrebandiers* et *Le Détective* de Pathé en 1906.

aucun besoin de l'amour d'un prince ou de son statut social), l'autre pleure de désespoir, ce qui est un rappel éloquent que les rêves et les désirs de Cendrillon ne peuvent être exaucés que grâce à la magie ou des miracles.

Un autre mélodrame familial, *Les Deux Sœurs** (juin 1907), raconte une histoire de mésalliance entre classes sociales dans laquelle, contrairement à *La Loi du pardon**, c'est le personnage masculin qui est infidèle.²⁰ Les deux sœurs du titre vivent avec leur mère malade dans une chambre mansardée (représentée dans le plan d'ensemble d'ouverture) où les jeunes femmes (dont les vêtements clairs contrastent avec la robe noire de leur mère) travaillent « en sous-traitance » en tant que couturières. Après un intertitre, « SEDUCTION* », la sœur aînée, Louise (Louise Willy) livre un jour une pile de vêtements à une boutique et rencontre un homme (Paul Capellani?) qui la reconduit chez elle dans sa voiture, dans une séquence mettant en scène des sorties et entrées accordées à travers trois plans d'ensemble en extérieur. De retour dans la chambre mansardée, Louise se dispute avec sa mère, regarde par une fenêtre ouverte située à l'arrière-plan et sort avec colère rejoindre l'homme qui l'attend toujours dehors. Dans des plans d'ensemble extérieurs et intérieurs coordonnés, il la conduit aux larges marches qui mènent à sa maison moderne en stuc, puis dans un grand salon. Là, il l'oblige à écrire une lettre qui, à l'aide de l'insertion d'un gros plan, exprime sa frustration face à sa vie de « misère » et de « privation » et son refus d'accepter dorénavant les plaintes de sa mère. Un intertitre, « FATALE MISSIVE »*, introduit un plan moyen de la mansarde où la position rapprochée de la caméra, la teinte vert pâle spécifique et les rideaux désormais tirés permettent d'amplifier la réaction de la mère face à la lettre – elle s'effondre sous le choc et meurt – et le chagrin de la sœur cadette face à son décès. Ce tableau clôt efficacement le premier « acte » du film *Les Deux Sœurs** et un autre intertitre, « UN AN APRES »* symbolise le début de la deuxième moitié du film.

Désormais vendeuse de fleurs dans la rue, la jeune sœur rencontre Louise, habillée à la dernière mode, sortant du magasin de vêtements Hellstern. Louise l'invite à monter dans sa calèche, qui se faufile au milieu des autres véhicules et les transporte le long d'un large boulevard (apparemment, près de l'Opéra*), dans le même plan d'ensemble de l'extérieur de la maison. Elle la présente ensuite à l'homme dont elle est devenue la maîtresse²¹; la réaction de celui-ci est de se frotter les mains en prévision de ce qui attend la jeune fille alors que les deux sœurs passent devant lui pour entrer. Ce qui suit, étonnamment, est un plan moyen sur la coiffeuse où la bonne compose une nouvelle coiffure pour la jeune sœur, maintenant habillée d'une élégante robe en dentelle blanche. Après que Louise l'a admirée et que sa sœur est sortie, la bonne s'assoit devant la coiffeuse pour se poudrer le visage – comme en écho à la jeune fille pauvre dans *Cendrillon*, pour souligner ce qu'il y a d'attrayant dans une telle transformation. La nouvelle apparence de la sœur sert aussi involontairement à aiguïser l'appétit de l'homme (soit « TRAHISON »*).

20. Cette analyse du film *Les Deux Sœurs* s'appuie sur une copie en 35 mm (219 mètres) détenue par le National Film and Television Archive, mais aussi sur une copie restaurée dans le DVD *Albert Capellani*. Dans cette dernière, de nombreux plans sont en noir et blanc, les plans intérieurs de la maison sont teintés en rose et les deux sœurs s'enfuient de la maison vers la fin pour déboucher sur un extérieur teinté en bleu (pour la nuit). Le film sortit aux États-Unis sous le titre *Two Sisters* en juin 1907 – voir publicité Pathé Frères Films *Views and Films Index* (1^{er} juin 1907), p. 2.

21. Un synopsis de la copie américaine dans la presse professionnelle décrit la sœur aînée comme étant la femme de l'homme — « New Films » [nouveaux films], *Views and Films Index* (1^{er} juin 1907), p. 4.

en intertitre) comme le révèle le plan d'ensemble suivant dans lequel les deux femmes le rejoignent dans le salon. Alors que la servante appelle et éloigne Louise, il fait prestement des avances à la jeune fille apeurée et ce n'est que le retour de Louise qui l'empêche de l'attaquer. Elle croit l'explication de sa sœur plutôt que celle de l'homme et, dans un instant résumé sur les marches en-dehors de la maison, le quitte pour partir avec sa sœur. Dans le tableau final, précédé de l'intertitre « RETOUR AU DEVOIR » *, les deux sœurs reprennent leur travail de couturières, plaçant un liséré de tissu blanc sur un mannequin à moitié habillé, dans la même chambre mansardée où le film avait débuté. Maintenant que toute présence masculine explicite a été effacée (et les rideaux restent tirés devant la fenêtre située en arrière-plan), le lien fort qui s'est rétabli entre les sœurs est surtout défini par un rapport partagé à l'égard de leur mère décédée. Elles sont toutes deux vêtues de noir – comme si elles reproduisaient la figure de leur mère – et, à un moment, Louise s'agenouille à côté de sa chaise, manifestement vide (à gauche de l'écran).²² Au final, une absence ou un effacement double semble les « enfermer » dans le « rôle de femme », figure de souffrance et de victime. Toutefois, si la mobilité sociale par des voies illicites semble fermement condamnée ici, il reste à déterminer si la situation finale des sœurs doit être lue comme une punition pour avoir désobéi, alors qu'elles auraient dû se soumettre à un « destin » de classe, ou, peut-être, moins vraisemblablement, comme un signe d'injustice sociale.

Une des premières productions de la S.C.A.G.L., *L'Homme aux gants blancs** (novembre 1908), est non seulement adapté d'une pantomime d'Henry Bérény²³, mais fait aussi référence à une pièce d'André de Lorde jouée au Grand Guignol seulement une année auparavant.²⁴ Fort heureusement, le film est disponible aujourd'hui dans une copie restaurée qui peut être comparée au scénario de deux pages écrit par Capellani lui-même. A la différence des premiers « films réalistes », ce scénario relate l'histoire, d'une cruelle ironie, d'une double supercherie parmi les nouveaux riches de Paris. Après avoir pris une chambre dans un hôtel parisien, un jeune homme bourgeois qui semble aisé, mais pratiquement sans le sou, un certain M. Rasta (Jacques Grétilat), séduit une riche jeune femme (Marguerite Brésil) qu'il a rencontrée dans un grand restaurant. Il la raccompagne jusque chez elle et en ressort ensuite joyeusement, avec un collier de perles très coûteux dans sa poche. Examinant son trophée, cet « apache en bottes cirées » fait tomber les gants blancs qu'il avait achetés pour l'occasion et Jules, un homme moins élégant (Henri Desfontaines),²⁵ qui avait observé ce manège, les ramasse et rentre dans la même maison. Alors que Jules fouille pour trouver de l'argent et des bijoux, la femme le surprend et il l'étrangle, laissant délibérément tomber les gants près de son corps. Cette preuve mène rapidement les policiers à Rasta, que la vendeuse identifie et chez qui ils récupèrent le collier. Alors qu'il est emmené au poste, le vrai meurtrier observe l'événement, debout au milieu de la foule.

22. Le synopsis de la presse professionnelle attire aussi l'attention sur le détail de mise en scène de la chaise vide – *ibid.*

23. Le carton de titre dans la copie restaurée cite comme source une « comédie dramatique » de Georges Docquois.

24. La pièce de De Lorde intitulée *The Dead Rat, Room 6* [*Au Rat Mort, cabinet 6*] ou *A Pair of White Gloves* [*Une paire de gants blancs*] atteint son apogée quand une jeune femme russe venge la mort de sa sœur révolutionnaire torturée en acceptant l'invitation à un dîner intime d'un général tsariste pour ensuite l'étrangler avec ses longs gants blancs.

25. Desfontaines a déclaré qu'il était ravi de travailler sur ce film dans un entretien avec René Jeanne dans *Ciné-magazine* (mars 1930), réimprimé sous le titre « Débuts de la SCAGL », in Marcel Lapiere, ed., *Anthologie du cinéma* (Paris, La Nouvelle Edition, 1946), p. 67.

L'homme aux gants blancs.

Bien que le film de Capellani suive étroitement le déroulement de ce scénario, il y a de nombreux passages où cadrage et montage sont intelligemment utilisés.²⁶ Non seulement y a-t-il une mise en valeur de certains détails du scénario, et particulièrement les gants blancs, mais aussi une certaine inventivité toute personnelle. Les deux premiers plans nous présentant Rasta, par exemple, montrent un taxi roulant dans une rue et s'arrêtant près de la grille d'un hôtel. Après qu'il est descendu, la caméra pivote à 90° et le montre avançant vers l'entrée de l'Hôtel Le Palace. Le plus atypique est peut-être le tableau triptyque qui dépeint le moment crucial de l'achat de gants en vue de remplacer d'autres dont Rasta vient de s'apercevoir qu'ils sont trop usés. Séparé par un « panneau central », un plan de grand ensemble d'un boulevard parisien embouteillé, on voit à gauche (en plongée), le concierge de l'hôtel parler au téléphone alors qu'à droite (aussi en plongée), une vendeuse écoute et note sa commande. Cela suggère succinc-

26. Cette analyse de *L'Homme aux gants blancs* s'appuie sur une copie en 35 mm incomplète (70 mètres) de la George Eastman House ainsi que sur une copie restaurée dans le DVD *Albert Capellani*. Cette dernière est constituée de copies ayant survécu au temps et d'une qualité variable, issues de quatre archives différentes. Le film sortit aux Etats-Unis sous le titre *A Pair of White Gloves* [une paire de gants blancs] en avril 1909 – voir publicité de Pathé Frères Films, *Film Index* (24 avril 1909), p. 13.

tement la supposée maîtrise de la ville qu'a Rasta et ses moyens ; pourtant, quand la femme arrive pour livrer les gants dans la scène suivante, cette maîtrise est compromise par « Un incident malencontreux »*. Un bouton se défait sur l'un des gants qu'il essaie et un gros plan inséré de sa main confère un sens tout particulier aux doigts rapides de la vendeuse qui le recoud. La première rencontre de Rasta avec la femme a lieu à la terrasse d'un restaurant, la nuit ; le vaste espace de ce lieu extérieur accentue son approche, d'un taxi à l'arrière-plan, à un échange furtif de billets au premier plan (elle dîne avec un homme plus âgé). Le départ de la jeune femme prend la trajectoire inverse vers l'arrière-plan alors que l'homme reste assis, à droite de l'écran.

La deuxième moitié du film commence par reprendre la scène d'ouverture, mais cette fois, quand le taxi s'arrête et que Rasta et la femme en descendent, la caméra pivote sur la gauche de 45° et les montre se diriger vers la grille d'une maison (à gauche de l'écran) et monter jusqu'à l'entrée qui se trouve à l'arrière-plan, à droite – avec Jules, rôdant dans les alentours, en quête d'une « opportunité ». Une fois à l'intérieur, la femme passe derrière de lourds rideaux en arrière-plan pour se changer et, ce qui semble un plan en insert étrange, « interrompt » les tentatives de Rasta de s'assurer qu'il restera invisible dans le salon au premier plan. Alors qu'il regarde à travers un trou dans le rideau, il y a une coupe, non pour la voir se déshabiller ou s'habiller (comme dans un plan en caméra subjective), mais pour voir un plan d'ensemble extérieur de la bonne fermant les volets d'un des balcons, ce qui est apparemment un montage permettant d'expliquer (les deux femmes étant occupées) comment il vole le collier qui est placé dans une boîte sur une table au premier plan (à gauche). Alors que l'histoire arrive à son apogée, le film s'appuie de plus en plus sur des moyens plus conventionnels, chorégraphiant les faits et gestes des acteurs dans des tableaux en plans-séquences, par exemple dans la chambre d'hôtel de Rasta alors que la police interrompt son départ et que la vendeuse confirme que les gants qu'ils ont trouvés sont les siens, ou dans le salon de la femme, où Rasta essaie en vain de nier sa culpabilité dans sa mort. Pourtant, dans le plan moyen / plan d'ensemble de fin, à l'extérieur de la maison de la femme, un mouvement inattendu de la caméra prolonge le scénario froid et cruel, en faisant intervenir une surprise finale qui ouvre une distance ironique entre le spectateur qui sait et le « héros » et la police qui ne se doutent de rien. Quand Rasta est emmené, Jules sort du cadre par la droite, comme s'il s'enfuyait, mais un panoramique horizontal droit, pivotant à 45° (à l'inverse du panoramique précédent), le dévoile tout simplement en train d'attendre près du fourgon, ouvrant « aimablement » la porte arrière. Quand l'inspecteur fait tomber sa canne par accident, Jules la ramasse et, avant de la lui rendre, l'essuie sur toute sa longueur avec son manteau dans un geste hypocritement obséquieux. Cette pirouette finale ironique clôt admirablement cet exposé sauvage et probablement assez à propos de la vie mondaine parisienne dans *L'Homme aux gants blancs** car, non seulement deux hommes s'attaquent à une femme (qui est doublement victime), mais le véritable « apache », en se contentant d'imiter son équivalent « bourgeois », se livre à un vol et à un assassinat en toute impunité.

Entre 1906 et 1908, de nombreux films de Capellani ont incontestablement joué un rôle essentiel dans l'apparition du discours cinématographique en France et ailleurs. Ses films ont progressivement subordonné le spectaculaire à une logique narrative linéaire et – en la combinant à des intertitres et à des inserts de lettres, à des effets sonores et à l'ajout de couleur – ont commencé à former un nouveau

système de représentation standardisé. Alors que les caractéristiques de ce système étaient éparpillées, elles furent organisées de plus en plus en fonction du principe de répétition de séquences, comme dans *La Fille du sonneur*, *Les Deux Sœurs*, et *L'Homme aux gants blancs*^{*}, dans un format de structure narrative en deux parties. L'effet dominant de ce système fut de garantir la *lisibilité* de l'histoire du film, en particulier si elle n'était pas connue, quels que soient le lieu et les conditions de projection à travers le monde d'un film Pathé. En d'autres termes, ce virage vers la narration devint une stratégie essentielle de standardisation pour Pathé qui s'assurait ainsi un contrôle éditorial sur son produit. Ce contrôle informa de plus en plus le discours des films de sorte que ceux-ci abordaient le spectateur dans une voix conventionnelle et morale, voire, dans *L'Homme aux gants blancs*^{*}, une voix clairement « ironique ». Par ailleurs, en particulier dans les « films réalistes » de la société de production, ce nouveau système de représentation était calqué sur un espace historique spécifique des relations sociales françaises, les regroupant autour d'un axe de différences de classes et de genres, en particulier en termes de déviance morale ou criminelle par rapport aux normes sociales bourgeoises. Si, comme dans *La Loi du pardon*, la famille patriarcale est présentée comme le principal espace menacé et, *in fine*, légitimé, le caractère central des personnages féminins dans *La Fille du sonneur* et *Les Deux Sœurs*, en revanche, suscite des interrogations quant à la manière dont les spectatrices, en particulier, ont pu lire ces scènes finales aux codes moins rigoureux et plus ouvertes à l'interprétation.

Durant cette période de transformation, Capellani et ses collègues réalisateurs chez Pathé Frères, mais aussi Alice Guy et tout particulièrement Louis Feuillade chez Gaumont, testèrent avec succès bien des stratégies narratives et représentatives qui seraient amenées à caractériser le discours narratif du cinéma français pendant la plus grande partie des années 1910. Les cinéastes américains, d'abord à la Vitagraph, puis à la Biograph, où D.W. Griffith commença à tourner des films à l'été 1908, les développeraient encore plus et poseraient les bases de ce qu'on appellerait par la suite « le cinéma classique hollywoodien ». Bien qu'il y ait peu de preuves directes, les films français, en particulier ceux de Capellani, ont très probablement eu un fort impact sur le cinéma américain car ils étaient largement distribués et projetés aux Etats-Unis.²⁷ En effet, aux Etats-Unis, les films Pathé ne servaient pas seulement à clore les spectacles de variétés dans des centaines de salles, ils formaient aussi le principal divertissement des Nickelodeon, une nouvelle enseigne de salles de spectacle, qui se comptèrent rapidement par milliers dès le début de 1907. Par ailleurs, vers la fin de 1908, les Nickelodeon se devaient d'être en mesure de louer et de diffuser les films à succès du célèbre « coq rouge » de Pathé dans le cadre de leur programmation courte et fréquemment renouvelée²⁸. Cependant, les attitudes étaient alors en train de changer et les films français qui s'appuyaient sur la violence grand-guignolesque, sur des relations sexuelles risquées et des gags « de mauvais goût », suscitèrent de plus en plus d'appels à la censure et une

27. Une photo de tournage de *Two Sisters*, l'une des dix illustrations reproduites, figurait en introduction de l'article de Joseph Medill Patterson's « The Nickelodeon, the Poor Man's Elementary Course in Drama » [Le Nickelodeon, le cours élémentaire du pauvre en art dramatique], *Saturday Evening Post* (23 novembre 1907), p. 10. Cet article fut réimprimé par la suite dans de nombreuses collections, mais sans les illustrations.

28. C'est un argument majeur dans mon ouvrage *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1910* [La peur du coq rouge : ou comment rendre le cinéma américain, 1900-1910], Berkeley, University of California Press, 1999.

L'Assommoir.

demande croissante pour une production de sujets « américains » plutôt qu'« étrangers » pour les spectateurs américains. Une fois que Capellani fut nommé à la tête de la S.C.A.G.L., la nouvelle filiale de Pathé fondée en 1908, ses films purent dans une grande mesure éviter la censure, à quelques exceptions près, car la plupart étaient des adaptations de « classiques » français célèbres et / ou appréciés comme *Jeanne d'Arc* (1909), *L'Assommoir* (1909), *Les Deux Orphelines* (1910) ou *Notre-Dame de Paris* (1910)*, ce qui avait tendance à faire taire les accusations de goût douteux. Ils ont aussi contribué à l'apparition d'un contexte très favorable à Capellani, lui permettant d'être accepté aussi pleinement qu'il le fut dans l'industrie cinématographique américaine en 1915.

(traduction Delphine Pallier)