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

Notre-Dame de Paris

À propos de la copie de la Cinémathèque euro-régionale. Institut Jean-
Vigo de Perpignan

François Amy de la Bretèque

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4532>

DOI : 10.4000/1895.4532

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

Pagination : 45-55

ISBN : 978-2-913758-63-6

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Amy de la Bretèque, « *Notre-Dame de Paris* », 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/1895/4532> ; DOI : 10.4000/1895.4532

Notre-Dame de Paris

À propos de la copie de la Cinémathèque euro-régionale Institut Jean-Vigo de Perpignan

François Amy de la Bretèque

À la fin de l'année 1980, Marcel Oms réussissait le plus gros « coup » de ce qui était alors la collection de films de l'Association Les Cahiers de la Cinémathèque, « section catalane » de la Cinémathèque de Toulouse¹. Il retrouva et acheta un lot de bobines chez un antiquaire héraultais. Cette collection appartenait à Justin Bardou, héritier d'une dynastie d'industriels fabricants de papiers à cigarette². Il comportait un appareil de projection et un lot de 200 bobines de films datant de 1904 à 1918 dont 173 Pathé-Kok en 28 mm. L'appareil était en état de marche et les vieux compagnons de Oms se souviennent avec émotion d'avoir découvert ces films en format d'origine, projetés avec une lumière tremblotante et en taille réduite³ sur l'écran de la salle Jean-Claude Rolland du Palais des Congrès. L'auteur de ces lignes en était. C'est ainsi que nous redécouvrimus le *Monte Cristo* de Henri Pouctal (60 bobines à lui seul) ou le *Don Quichotte* de Ferdinand Zecca. Cette trouvaille fut à l'origine du quatrième colloque de l'Institut Jean Vigo « les premiers ans du cinéma français » (1984), qui donna en France un écho au mythique congrès de Brighton de 1981⁴. La collection comptait 72 titres dont certains uniques, et, sauf erreur de ma part, le *Notre-Dame de Paris* de Capellani, qui en faisait partie, passait alors pour un film perdu. Il existait, ou existe aujourd'hui, d'autres copies ailleurs dont ce numéro de 1895 parle.

1. J'ai raconté cette histoire dans « De la collection à l'institution : Marcel Oms à l'Institut Jean Vigo », *L'Humain de l'archive*, textes réunis par Frédérique Berthet et Marc Vernet, *Textuel* n° 65, 2011, p.73-79 (revue de l'UFR Lettres, arts, cinéma de l'université Paris Diderot)

2. Bardou était un entrepreneur à l'origine installé à Angoulême où il possédait l'usine de papiers à cigarettes « Le Nil ». En 1839 Joseph Bardou et son père créent à Perpignan leur atelier de façonnage de « cahiers français », des feuilles de papier à cigarettes reliées. Il dépose le premier brevet de ses cahiers sous le nom de ses initiales J et B entre lesquelles il place un losange, symbolisant la ville de Perpignan. Les utilisateurs liront « JOB » et jusqu'à nos jours on désigne la famille et l'entreprise sous le nom Bardou-Job, ignorant que ce second mot n'a jamais été un nom de famille. Il fit fortune (sa famille acheta trois châteaux dans le Roussillon) ce qui explique qu'il ait acquis cet appareil et sa collection de films. Source : <http://histoireduroussillon.free.fr> consulté le 11 septembre 2012.

3. Vincent Pinel explique que « le manuel de Kok conseille de ne pas dépasser une image projetée de 60x80 cm et il est en effet difficile d'aller au-delà de ce très modeste format d'écran compte tenu du médiocre rendement de la lampe à incandescence : avec la dynamo on doit tenir une fréquence de projection élevée pour obtenir une luminosité acceptable ! » : « Le Salon, la chambre d'enfants et la salle de village : les formats Pathé », dans Jacques Kermabon, *Pathé, premier empire du cinéma*, Centre Pompidou / 1^{er} siècle du cinéma, 1994, p. 198.

4. Voir la publication qui suivit : *Les Premiers ans du cinéma français*, sous la dir. de Pierre Guibbert, Perpignan 1985.

L'archive perpignanaise fit réaliser une copie 16 mm au Laboratoire cinématographique Jean-Paul Boyer à Redessan près de Nîmes⁵. Devenue la Cinémathèque euro-régionale Institut Jean-Vigo, celle-ci décida de déposer les originaux parmi lesquels, toujours, le film de Capellani, aux Archives françaises du film le 31 octobre 2003.

Le projecteur Pathé-Kok figure désormais comme une des pièces majeures de la collection d'appareils qui font l'objet d'une exposition permanente dans les locaux de l'Arsenal à Perpignan.

Vincent Pinel signale que cet appareil de projection n'était pas à la portée de toutes les bourses et qu'il « rencontra un bon succès auprès des amateurs fortunés ou des groupements pratiquant, avant la lettre, le cinéma non commercial »⁶. Il faut imaginer le fabricant de papier réunissant, peut-être, son personnel pour des projections à but éducatif autant que divertissant...

L'existence dès 1912 d'une copie au format Pathé-Kok atteste l'existence d'un public familial pour ce film et en oriente donc la lecture. Nous y viendrons plus bas, pour l'instant il faut commencer par décrire la copie dont nous parlons qui représente un objet historique ayant eu une existence publique réelle.

Description de la copie

Voici ce que porte le bordereau d'entrée n°946504 du SAF :

Lot de boîtes « PATHE KOK » — format 28 mm — Bobines sous carter 120 m — Étiquettes écrites à la main

Notre dame de Paris 1 – 118 m

Notre dame de Paris 2 – 119 m

Notre dame de Paris 3 – 119 m

Notre dame de Paris 4 – 120 m

Notre dame de Paris 5 – 122 m

Le total du métrage est donc de 588 m (soit 297 m dans le transfert en 16 mm, ce qui correspond à une durée de projection de 26 minutes à 24 images/seconde). Or, le Bulletin Pathé n° 39, reproduit par Henri Bousquet⁷, indique : 810 m dont 709 en couleurs. On devrait en conclure que la version Pathé Kok a été l'objet d'un condensé.

Or, la copie conservée à la Cinémathèque de Saint Etienne qui a été le support de la restauration en 35 mm des Archives françaises du Film a une longueur de 725 m. Ce métrage ne correspond pas non plus à celui qui est indiqué dans le Bulletin Pathé. Mais la chose n'est pas rare, soit que le Bulletin fournisse des indications erronées, soit que la copie retrouvée ne soit pas celle qui était proposée en distribution à la sortie.

5. C'est à lui qu'Henri Langlois s'était adressé pour faire réaliser un premier contretype des films Lumière, format dans lequel les nouveaux historiens redécouvrirent ce corpus.

6. Vincent Pinel, *loc. cit.*

7. Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914, Années 1901-1911*, Henri Bousquet éd. 1994 n° 4516 p. 447-448.

Selon les AFF, l'écart de longueur entre la copie de Saint Etienne et celle de Perpignan n'est pas synonyme d'un écart de durée, car la durée de projection est quasi identique, ce que suffit à expliquer la différence des formats⁸.

La copie de la Cinémathèque suisse dont Pierre-Emmanuel Jaques parle dans ce numéro est un peu plus courte (695 m) mais il s'agit par contre d'une copie avec des appliques au pochoir⁹. La seule chose que l'on peut conclure de cet examen archivistique est que *Notre-Dame de Paris* nous est parvenu dans des versions d'origines différentes visant des publics différents mais sans que cela induise un écart significatif entre celles-ci.

Le Bulletin¹⁰ donne le résumé suivant :

*Esmeralda, la Bohémienne, attire l'attention de l'archidiacre, Claude Frollo. Il demande à son sonneur, Quasimodo, de l'enlever mais elle est sauvée par le beau Phébus. Ce dernier donne rendez-vous à Esmeralda dans un cabaret louche. Frollo le poignarde et accuse Esmeralda. Mais au moment d'être pendue, Quasimodo l'enlève et l'emmène dans la cathédrale où le droit d'asile la met à l'abri. Frollo découvre la jeune femme et furieux de son refus la rend au bourreau. Et alors qu'ils assistent lui et Quasimodo à son supplice, le sonneur précipite Frollo du haut des tours*¹¹.

Dans la copie que nous étudions, ce « scénario » se transcrit dans le découpage que voici :

Liste des tableaux et de leurs titres

0 – Titre *Notre-Dame de Paris*

1 – *La cour des miracles. La danseuse Esmeralda est la reine des truands.*

On la voit danser dans un décor intérieur puis portée en triomphe sur une table. (une seule prise de 19 mètres)

8. Les AFF-CNC ont restauré le film de Capellani *Notre-Dame de Paris* (1911) sur support 35 mm safety à partir d'un positif muet 35 mm nitrate déposé par la Cinémathèque de Saint-Etienne. La Cinémathèque française a 2 négatifs images nitrate et 1 positif muet PATHEORAMA (métrages non renseignés) et quelques éléments intermédiaires ; et il y a bien sûr le positif muet de Saint-Etienne. Mais attention, la différence de longueur est probablement liée aux formats en question. Votre copie 28 mm dure 36 minutes, et la copie restaurée 35 mm dure 35 minutes ! » (l'écart de durée que l'on relève avec les chiffres que j'indique pour la copie de Perpignan vient du rythme de projection : 18 i/s au lieu de 24 i/s.) (source : AFF)

9. Merci à Pierre-Emmanuel Jaques.

10. Cité par Henri Bousquet, *op. cit.* qui ne précise pas, cependant, s'il reproduit le texte du dépôt légal ou celui du Bulletin Pathé (cf la Préface où il liste ses sources).

11. Cité par Henri Bousquet, *loc. cit.*

**CINÉMATOGRAPHES PATHÉ
USINE DE JOINVILLE-LE-PONT**

AU MULTICOPISE

NOTRE-DAME DE PARIS

Drame cinématographique d'après
l'immortel chef-d'œuvre de Victor Hugo

Codé télé:
Oraterien

Longueur.....
N° n4516

COLORIS

L. Interprètes:	
L. Garry, de la Comédie Française	Claude Frollo
" Henry Krauss, du théâtre Sarah-Bernhardt	Quasimodo
" R. Alexandre, de la Comédie Française	Phoebus
Lila Napierkowska, de l'Opéra	La Emeralda

Notre-Dame de Paris est le chef-d'œuvre incontesté de Victor-Hugo. Jamais le puissant génie n'a été plus pathétique, plus émotionnant, plus angoissant que dans cette tragique idylle à laquelle la cathédrale séculaire prête le cadre poétique de sa majestueuse architecture.

Le cinématographe seul pouvait, grâce à ses ressources uniques, transposer cette œuvre en une pièce de théâtre. On y verra, réunie sur la même affiche, des artistes qui ne pourraient se rencontrer dans aucune interprétation théâtrale, Lila Napierkowska, de l'Opéra, jouant avec L. Garry, de la Comédie Française.

Le sujet est universellement connu: La bohémienne, Emeralda, dansant sur le parvis de Notre-Dame, a attiré l'attention de l'archidiacre, Claude Frollo, qui veut la faire enlever par son sénéchal, le monstre Quasimodo; elle est sauvée par une esclave d'archers, que commande Phoebus de Chateaupers. Quand Emeralda retrouve Phoebus, elle laisse voir au beau gentilhomme l'amour qu'il lui a tout d'abord inspiré. Et celui-ci lui donne rendez-vous dans une maison borgne; mais, au moment où il va triompher de ses résistances survient Claude Frollo qui la poignarde. Accusée du meurtre, la jeune fille ne veut pas, pour être sauvée du supplice, se donner à Claude Frollo. Lorsque on la mène, corde au cou, faire une honorable devant le portail de Notre-Dame, Quasimodo, qui l'aime aussi, la saisit, l'entraîne dans l'église où le droit d'asile la met à l'abri.

La, il veille sur elle, jaloux et farouche, mais Claude Frollo découvre la retraite de la Emeralda, et furieux de ses refus, la rend au bourreau. Des tours de Notre-Dame, Claude Frollo et Quasimodo assistent à l'exécution. Puis Quasimodo précipite le prêtre du haut de leur observatoire, et son corps vient s'écraser sur le parvis.

Demander la quadruple affiche en couleurs 240/320

Prix Prix Ifrnet

l'affiche en couleurs 120/160 Prix 9fr25 net
et l'affiche de texte 120/160 Prix 1fr25 net

- 2 – *Dans les tours de Notre-Dame de Paris. L'archidiacre Claude Frollo en compagnie du sonneur Quasimodo se livre à des expériences d'alchimie.*

Frollo trafique dans un logis où l'on voit, entre autres, un globe terrestre, un crâne, un sablier. Quasimodo somnole sur le sol à ses pieds; à son injonction, il va prendre un vase puis va pour se recoucher, mais se relève et fait comprendre par sa mimique qu'il doit aller accomplir son office. Changement de plan : on le voit tirer les cloches dans son réduit.

- 3 – *La Esmeralda, accompagnée de sa chèvre savante, danse pour gagner sa vie sur le parvis de Notre-Dame.*

Une prise en plan large. Une foule de figurants encadre la danseuse¹².

- 4 – *Claude Frollo attiré par le bruit du tambourin aperçoit la Esmeralda.*

Deux plans sur la galerie, Quasimodo dans le second

- 5 – *Claude Frollo dans l'intention de s'emparer de la Esmeralda la fait voir au sonneur Quasimodo.*

Sur le parvis, deux plans : danse d'Esmeralda, mendiants et infirmes au premier plan / Frollo survient, la sermonne, elle s'en va.

- 6 – *Suivie, à son insu, par l'archidiacre et son sonneur, la Esmeralda fait la rencontre du beau Phébus capitaine des archers du roi.*

Un coin de rue, une seule prise.

- 7 – *Sur l'ordre de Claude Frollo Quasimodo veut enlever la Esmeralda, mais il est empêché par Phébus.*

Mêlée un peu confuse, Quasimodo arrêté, Esmeralda reste avec Phébus à la fin du plan.

- 8 – *Reconnu coupable d'agression et de rapt, Quasimodo subit le supplice du pilori.*

Foule au premier plan, Esmeralda parmi les spectateurs, Phébus à cheval la dépasse d'une tête. Quasimodo lié au pilori. Une seule prise.

- 9 – *Émue des souffrances de Quasimodo, la Esmeralda a pitié du malheureux.*

Même cadre, on voit au fond la cathédrale dans la brume.

- 10 – *Le capitaine Phébus, épié par l'archidiacre, donne rendez-vous à la Esmeralda à l'auberge de La Pomme d'Ève.*

Frollo les suit sans être vu, les amoureux viennent « à la rampe », Frollo sort du plan. Esmeralda et Phébus entrent, s'assoient, une servante s'adresse à eux.

Raccord intérieur : Par une vitrine sur la rue, on voit Frollo qui épie l'intérieur. Plans alternés. Phébus et sa conquête montent à l'étage par l'escalier intérieur.

Frollo monte à l'étage par l'extérieur. Baiser des amants. Frollo entre dans la chambre. Il poignarde Phébus qui agonise dans les bras de son aimée. Longue séquence de plus de 50 mètres découpée en neuf « plans » successifs

- 11 – *La Esmeralda, condamnée par les apparences, est accusée d'avoir tué celui qu'elle aime.*

Autre séquence montée. Quatre plans : la chambre / La servante ouvre la porte et découvre le meurtre / On la reprend devant la façade, elle hèle des soldats / ceux-ci rentrent dans la chambre et arrêtent Esmeralda.

12. Laurent Mannoni, dans son étude sur les décors de la SCAGL, indique que celui de ce film faisait 10 m sur 18 m et qu'il y avait 65 acteurs et figurants : *La Firme Pathé Frères 1896-1914*, sous la dir. de Michel Marie et de Laurent Le Forestier, Actes du Congrès Domitor 1999, AFRHC, 2006, p. 65.

- 12 – *Claude Frollo vient trouver la Esmeralda dans sa prison et, ne pouvant trouver les clés de son cœur, la couvre de sa haine.*

(Frollo a une croix de Malte sur la poitrine). Il essaie de l'embrasser, elle se débat. La chèvre est bien présente à l'image. Tableau long (15 mètres)

- 13 – *Soumise à la torture, la Esmeralda finit par avouer le crime qu'elle n'a pas commis*

On la couche sur le chevalet, Frollo derrière avec plusieurs assistants. Il se détourne pour ne pas voir, se cache le visage et fait interrompre la Question, lui éponge le visage, se retourne et donne ordre de la délier. Elle tombe au sol. (tableau unique de 20 mètres)

- 14 – *Pieds nus, cierge à la main, l'infortunée doit faire amende honorable sur le parvis de Notre-Dame avant d'être livrée au bourreau.*

Devant le porche. Arbalétriers, haliebardiens meublent l'espace. Esmeralda arrive en charrette et descend. On découvre Frollo derrière elle qui disparaît vers le fond.

- 15 – *Quasimodo réussit à délivrer la Esmeralda et la fait pénétrer dans la cathédrale, lieu d'asile inviolable.*

Même cadre. Esmeralda est conduite «à la rampe», Quasimodo la saisit et part vers le fond, le porche de l'église.

- 16 – *Quasimodo cache la danseuse dans le réduit qu'il habite dans la tour Nord.*

Allongée, la jeune fille se réveille, le sonneur hésite à franchir la distance qui le sépare d'elle puis il délie ses liens dans un geste assez érotique.

- 17 – *Claude Frollo découvre la retraite de la Esmeralda.*

Sur la galerie de la cathédrale, espionnée par Frollo en cape et cagoule noires, Esmeralda s'enfuit / dans le réduit, empoignade; survient Quasimodo, Esmeralda prend une pose impériale pour chasser Frollo / Quasimodo ramasse un poignard tombé sur le sol / retour sur la galerie. (3 plans, 25 mètres)

- 18 – *Claude Frollo rend la Esmeralda au bourreau.*

Longue scène en plusieurs plans (6 plans, 20 mètres) sur la galerie Quasimodo tente d'arrêter un soldat / les soldats entrent dans le réduit et reprennent Esmeralda, en présence de Frollo qui ferme les volets (changement de lumière). Retour sur la galerie / reprise en bas, les soldats portent la jeune fille / Quasimodo se réveille sur la galerie, monte à la tour (escalier tout à gauche) / entre dans la salle des cloches où il retrouve Frollo.

À partir de là, il n'y a plus d'intertitres.

- 7 plans (15 mètres) condensant la fin de l'histoire:

Supplice d'Esmeralda // lutte de Frollo et Quasimodo (montage alterné).

Fuite dans la profondeur sur la galerie, lutte. Frollo jeté dans le vide, sa chute (en deux plans)

Sur le parvis, la foule entoure son cadavre.

Pas de carton FIN.

Il est clair déjà que l'adaptation du roman fleuve hugolien nécessitait, surtout dans ce faible métrage, une forte condensation, travail auquel s'est livré le scénariste Michel Carré¹³. Et cela, bien que le genre historique, comme l'a montré Philippe Azoury¹⁴, fût – à la SCAGL en tout cas – celui qui conduisit à l'allongement du métrage des films. Le spectateur d'aujourd'hui doit naviguer entre ces deux appréciations : une adaptation qui semble une pilule fortement concentrée mais un film qui en 1911 a pu produire l'impression d'une longueur inusitée. Le film de Capellani dépassait largement la moyenne des métrages du genre¹⁵. Il faut admettre que ces productions de la SCAGL visaient à créer un effet de romanesque retrouvé quant à la durée.

J'ai commenté ailleurs¹⁶ la signification que l'on peut accorder à ces coupures dans l'intrigue et mon propos ici ne portant pas sur l'adaptation, je ne m'y attarderai pas. Carré a procédé en gros à deux évacuations symétriques :

D'une part, tout ce qui touche à la sphère du pouvoir civil : le roi Louis XI, Tristan l'Hermite, etc., et la philosophie sur les époques de transition (« ceci tuera cela ») difficile à transposer en termes audiovisuels¹⁷.

D'autre part, tout ce qui concerne Pierre Gringoire à la Cour des Miracles, la fête des fous, le roi des gueux, les Truands à l'assaut de Notre Dame, c'est-à-dire les classes dangereuses.

Ajoutons-y ce qui dans le roman éclairait le destin d'Esmeralda : la recluse qui se révèle être sa mère et dévoile ainsi que la jeune fille n'est pas une Bohémienne mais une enfant enlevée. Le film de la SCAGL visait un public large. Il se basa donc sur une version consensuelle de cette histoire : on n'y remet pas en cause le pouvoir légitime¹⁸ ni ses représentants. On évite également de montrer que le peuple peut devenir un danger incontrôlable pour l'ordre social (la Commune de Paris n'est pas si loin, l'Europe gronde de révoltes possibles). Quant à la Bohémienne, elle reste ce qu'on croit qu'elle est : son sacrifice final en sera peut-être moins difficile à faire accepter, d'autant que le film

13. Michel Carré avait écrit pour le théâtre la pantomime *L'Enfant prodigue*. Gaumont l'adapta en 1907 ce qui fournit à Carré l'opportunité de devenir scénariste pour le compte de la SCAGL, pour laquelle il travailla jusqu'en 1916. Laurent Le Forestier dans Richard Abel (éd.), *Encyclopedia of Early Cinema*, London & New York, 2005, p. 105.

14. Philippe Azoury, « L'Invitation à l'art », dans *La Firme Pathé Frères 1896-1914*, op. cit., p. 92 : « Le genre historique (...) est plus le symbole d'une certaine idée du film d'art qu'un réel atout [commercial] pour la SCAGL. Or, les métrages démontrent que si l'on devait désigner un genre ayant spécifiquement servi à l'émergence du long métrage, ce serait précisément celui-là. ».

15. Voir le tableau des métrages que le même Azoury donne dans son DEA : en 1911 la moyenne est de 320 m pour les séries historiques contre 236 m pour le drame, 191 m pour les séries comiques. Les séries historiques ont toujours le métrage le plus long et il atteint 1925 m en 1914. *Les Miroirs de la dispersion : la SCAGL, exemple pour une archéologie du vocable « film d'art »*, DEA sous la direction de Michel Marie, Paris 3, 1995, p. 66.

16. François Amy de la Bretèque, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, éditions Honoré Champion, Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 2004, p. 872-873.

17. Dans le film, aucune date n'est donnée non plus qu'aucune référence historique (du type : « au temps du roi Louis XI » ou même « au Moyen Âge »).

18. Louis XI au cinéma est plus souvent un personnage positif que négatif, même si non dépourvu d'ambiguïté ; je renvoie à mon article « Louis XI personnage de cinéma » dans *Bien dire et bien apprendre, Revue de médiévistique*, Lille, Centre d'études médiévales et dialectales de Lille 3, n° 27, 4^e trimestre 2010, p. 317-335.

s'achève sur sa vengeance post-mortem. Le roman de Hugo se concluait sur un long épilogue. Le scénariste de 1911 comprend déjà qu'il faut finir sur un climax. La seule note qui pût introduire une fracture entre les publics était celle de la religion, Claude Frolo étant bien donné comme un homme d'Eglise dans le film. Mais j'ai souligné (dans une autre étude) que le réalisateur et ses techniciens ont bien pris soin d'effacer autant que faire se peut tous les signes religieux¹⁹.

Cette politique du consensus ne peut pas tromper sur l'idéologie qu'elle recouvre. Philippe Azoury écrit²⁰ : « L'affirmation constante par la SCAGL d'un cinéma à la fois artistiquement délicat », « raffiné », tout en devenant « le spectacle favori de toutes les classes », ramène ce dernier aux sphères de la « culture populaire ». Il ne s'agissait pas, économiquement, de déplacer le cinéma sur les classes aisées, mais de l'étendre à l'ensemble des publics. (...) Le discours de la firme peut bien s'afficher sans ambiguïté, tout n'est pas si simple dès qu'il s'agit de mêler deux dimensions que rien n'oppose mais qui connaissent bien, pour les subir et les servir, les stratégies de manipulation d'une classe par l'autre ». Entendons que les maîtres du discours le restent et instrumentalisent à leur compte les archétypes de la culture populaire. C'est ainsi qu'il faudrait analyser ce scénario.

Vincent Pinel rappelle que « le format Kok correspond à une stratégie de conquête du public » et répète l'hypothèse historiographique traditionnelle : en 1912, les salles de cinéma, alors nouvelles, ne jouissent pas d'une bonne réputation et l'idée aurait été que « si certains publics craignent de venir dans les salles, le mieux est d'aller vers eux en pénétrant dans l'intimité de leur domicile »²¹. Il faut relativiser cette affirmation : les deux publics étaient conçus pour s'additionner et non pour s'exclure, comme l'atteste le fait que le film de Capellani sortit dans la salle de prestige, l'Omnia Pathé, dans la semaine du 10 au 16 novembre 1911²². Pierre Decourcelle, rappelle Philippe Azoury, donnait pour objet à la SCAGL, pour la différencier du Film d'Art, d'« étendre le cinéma à toutes les couches de la société ». Il ajoute : « Cette extension doit pour assurer son succès, s'ancrer sur les habitudes populaires de la » haute époque » du cinéma : la pénétration du marché ne peut passer que par une adaptation »²³.

La version Pathé Kok, qui s'adresse à un public plutôt privilégié mais familial, ne diffère pas fondamentalement, on l'a vu, des versions diffusées dans les salles de prestige mais pas non plus de celles des salles « ordinaires ». Il s'agit d'une sorte de *digest* du roman hugolien, assez comparable dans son intention comme dans son résultat aux éditions abrégées à destination pédagogique qui circulent encore aujourd'hui²⁴. Les morceaux de bravoure, les passages incontournables sont sélectionnés, le reste éliminé au risque de fausser la vraie durée romanesque et son rythme.

19. *L'Imaginaire médiéval...*, loc. cit.

20. *Actes de Domitor*, op. cit., p. 92-93.

21. Vincent Pinel, op. cit., p. 197.

22. Henri Bousquet, loc. cit.

23. Philippe Azoury, « L'Invitation à l'art », dans *Actes du Congrès Domitor*, 1999, op. cit., p. 90.

24. Par exemple, les « classiques abrégés » de l'Ecole des loisirs dans les années 1980. Le manifeste de la série précisait : « cette série se propose de rendre accessible aux jeunes lecteurs les grandes œuvres littéraires. Il ne s'agit jamais de résumés, ni de morceaux choisis, mais du texte même, abrégé de manière à laisser intact le fil du récit, le ton, le style et le rythme de l'auteur ; (...) on n'y sacrifie que les parties pouvant rebuter ces lecteurs ».

Néanmoins, on est tenté de penser que des pratiques de raccourcissement des films existaient qui accentuent aujourd'hui l'impression d'une narration très elliptique, et que le public de 1912 (ou d'après) était susceptible d'accepter. Si l'on était prêt à admettre un *digest* en 810 m. (35 minutes) d'un roman de 800 pages, on pouvait l'être à approuver un *super-digest* de 695 ou de 588 m. J'avancerai cette hypothèse ci-dessous.

Comment fonctionnait donc ce *digest* du point de vue spectatoriel ? Les simplifications narratives repérées ci-dessus construisent un drame naturaliste archétypal sur le thème de la jalousie et autour de quatre figures seulement : Esmeralda, Frollo, Phébus, Quasimodo. Le récit se construit sur un retournement : un crime est commis au premier tiers, ce crime est vengé dans le dénouement. Encadrant ce premier schéma, un deuxième forfait (l'enlèvement de la Bohémienne par Frollo, désigné comme forfait principal par la construction²⁵) est puni par l'épilogue, mais celui-ci est dysphorique. On peut reconnaître dans ces structures les « habitudes populaires » invoquées par Azoury²⁶.

La narration avance assez bien quoique par à coups. Comment étaient gérées les ellipses qui sont parfois très fortes (entre 8 et 9 ou entre 17 et 18 par exemple) ? C'est une question classique pour le cinéma de cette époque. A moins de supposer la présence d'un « bonimenteur », peu probable à cette date (relativement tardive) et pour un film d'art²⁷, il est plus vraisemblable que l'on s'appuyait sur la préconnaissance de l'histoire par un public informé, en particulier par les spectacles scéniques qui déjà actualisaient le roman hugolien.

Cependant, la gestion du (pré-) montage repose sur un mode narratif encore marqué par les « habitudes » antérieures. On est encore dans une esthétique des tableaux séparés par de grands vides. Ces vides, des intertitres pouvaient les combler²⁸. On a vu qu'il y en avait 18 dans la copie étudiée. Il serait intéressant de savoir si ceux-ci sont spécifiques de la version Pathé Kok. Quoiqu'il en soit, leur dimension pédagogique est visible. Ces intertitres se présentent sous la forme d'annonce de ce qu'on va voir. Ils sont éventuellement chargés de combler des lacunes, comme le titre 8 qui suppose qu'il y a eu un jugement de Quasimodo auquel on n'assistera pas. Mais ils s'autorisent aussi des formulations « littéraires » : « ne pouvant trouver le chemin de son coeur... » (titre 12). Ils se chargent encore de donner des explications « encyclopédiques », comme cela arrive dans le roman historique : « [il] *la fait pénétrer dans la cathédrale, lieu d'asile inviolable* » (titre 15).

L'historien est frappé aujourd'hui par le caractère hétérogène du montage (si le terme peut être employé) au sein de ce film. Il y a un écart très important entre des scènes traitées en un seul tableau,

25. Le désir de Frollo pour la Bohémienne est indiqué dès les premières images et sa mort intervient dans le dernier tableau.

26. J'ai par exemple invoqué (*op. cit.*, p. 873) la ressemblance d'aspect du Frollo du film, vêtu d'une cape noire et encagoulé, avec les malfaiteurs qui hantent le cinéma de cette époque jusqu'à *Fantômas* sorti deux ans plus tard.

27. J'ai évoqué ci-dessus par amusement l'hypothèse d'un Joseph Bardou bonimentant le film pour ses ouvrières ; mais on peut fort bien supposer que dans les salons où trônait le Pathé Kok, le père de famille jouât ce rôle.

28. Pierre-Emmanuel Jaques me signale que dans la version restaurée de Lausanne a été rajouté un intertitre, ce qui porte son métrage à 706m.

conforme à l'esthétique des premiers temps, et d'autres passages découpés d'une façon qui paraît « moderne ». Relèvent de la première les tableaux 1, 3 (les deux scènes de danse), 13 (la salle de torture) : on est tenté de penser que leur sujet les tirait vers une esthétique des « attractions ». Les scènes de danse évoquent les « danses serpentine » du cinéma des premiers temps et le dernier tableau cité renvoie à un véritable sous-genre du cinéma des années 1900²⁹.

Ce sont surtout les scènes de la fin qui relèvent de la seconde catégorie au point que, on l'a vu, à partir de la violation de l'asile par les soldats, toute la fin peut se raconter sans intertitres, « toute seule » (13 plans en 35 mètres). Pourquoi cette différence ? Faut-il supposer une intervention postérieure, un remontage des derniers tableaux ? Ou est-ce que l'histoire étant bien lancée, elle peut ensuite se passer de l'intervention de l'énonciateur ?

Quoiqu'il en soit, ces raccourcis (volontaires ou accidentels, nous ne le saurons jamais) conduisent à une esthétique de l'ellipse qui finit par prendre une valeur en soi. La chute de Frolo est « montée » en deux plans : il bascule par-dessus la rambarde, et le plan suivant le reprend s'écrasant au sol³⁰. La chute de l'ange du Mal qu'il incarne dans cette version devient métaphysique. Le temps s'y abolit dans le raccord, en inverse symétrique de la chute hugolienne dans laquelle elle prenait la dimension de l'éternité.

Depuis quatre mille ans il tombait dans l'abîme.

[...]

Il s'enfonçait dans l'ombre et la brume, effaré,

Seul, et derrière lui, dans les nuits éternelles,

Tombaient plus lentement les plumes de ses ailes.

[..]

Quelqu'un, d'en haut, lui cria : — Tombe !

Les soleils s'éteindront autour de toi, maudit ! —

Et la voix dans l'horreur immense se perdit³¹.

Remerciements à Jacques Verdier, Julien Avet, (IJV), Eric Le Roy, Fereidoun Mahboubi (AFF), Pierre-Emmanuel Jaques (UNIL)

29. Voir l'article de Philippe Azoury « Le regard et la loi, *Les Martyrs de l'Inquisition* », [film Pathé de Lucien Nonguet 1905], *Cinémathèque*, n° 13, printemps 1998, p. 23-37.

30. Ce montage s'oppose aux chutes « étirées », à l'inverse exact de celle-ci, fréquentes dans le cinéma des premiers temps (par exemple Méliès, *La Lune à un mètre*).

31. Victor Hugo, *La Fin de Satan*, I, (1886).