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

De la tradition littéraire à la modernité cinématographique

Germinal

Béatrice de Pastre

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4567>

DOI : 10.4000/1895.4567

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

Pagination : 67-81

ISBN : 978-2-913758-63-6

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Béatrice de Pastre, « De la tradition littéraire à la modernité cinématographique », *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/1895/4567> ; DOI : 10.4000/1895.4567

De la tradition littéraire à la modernité cinématographique

Germinal

Béatrice de Pastre

La culture visuelle de la mine

Lorsque le long métrage d'Albert Capellani sort sur les écrans en octobre 1913, le public n'est pas étranger au monde de la mine, à ses dangers et l'imagerie qui l'accompagne est fort présente dans les esprits. Les illustrations en couleurs qui font la une du supplément hebdomadaire du populaire *Petit Journal*, ont relayé à plusieurs reprises, en les exaltant les tragédies de la mine, dont celle de Courrières et les conflits sociaux qui en découlèrent¹. Ce drame et les développements qu'il entraîna, ravivèrent l'imagerie zolienne. Le champ lexical spécifique que constituent les termes de « porion », « hercheur », « galibot », « berline », « carreau » fut de nouveau familier et les images photographiques ou les planches dessinées ravivèrent les souvenirs littéraires des uns et des autres. Car ne l'oublions pas, *Germinal* paru d'abord en feuilleton dans un journal populaire, *Gil Blas*, et connu deux adaptations théâtrales (dont la première dès 1885 fut interdite par la censure) qui lui assurèrent une diffusion importante.

Mais le cinéma avait également déjà exploré ce monde souterrain et l'organisation sociale qui y était attachée. En 1905, Pathé Frères édite une bande très soignée, pour ne pas dire remarquable, de Ferdinand Zecca et Lucien Nonguet, *Au pays noir*². Entièrement tourné en studio devant deux toiles peintes principales, le film de 250 mètres se compose de huit tableaux qui définissent en quelque sorte la matrice du « récit minier » : 1) Intérieur du mineur ; 2) En route vers le puits ; 3) Entrée à la mine ; 4) La descente ; 5) Dans les galeries ; 6) Le coup de grisou ; 7) Envahis par les eaux ; 8) Le Sauvetage³. Ce schéma grossier, peut bien évidemment se poser sur le *Germinal* de Capellani sans pour autant l'y réduire, mais il présente déjà les points saillants qui structureront le récit en images de 1913. L'utilisation de la toile peinte ne veut pas dire chez Zecca « décor » unique et plan fixe : le réalisateur a choisi de balayer d'un long et lent panoramique les deux principaux univers du film : celui du haut, de la petite maison du mineur au carreau de la mine et celui du fond où le mouvement de la caméra permet de découvrir en perspective, le réseau de galeries, l'écurie souterraine et les différents travaux des mineurs (circulation des berlines, boisage, exploration des veines) jusqu'à un surprenant pique-nique, quasi

1. On relève ainsi le 25 mars 1906 « La Catastrophe des mines de Courrières – Les corps des victimes sont amenés au jour » ; le 15 avril : « Les Survivants de la catastrophe de Courrières » ; le 6 mai 1906 : « L'Agitation révolutionnaire au pays minier – Arrestation d'émeutiers dans les corons ». Mais on note aussi un reportage plus festif le 5 décembre 1911 : « La Sainte Barbe ».

2. On a vu dans ce film une adaptation du roman de Zola mais le personnage central du roman Etienne Lantier, en étant absent, il nous semble que cette interprétation est abusive.

3. Voir *Films et cinématographe Pathé*, supplément de mai 1905, collection Fondation Jérôme Seydoux – Pathé (FJSP).

champfêtre, plusieurs dizaines de mètres sous terre. La qualité de ces deux toiles, des mises en perspective sont tout à fait étonnantes. Le producteur du film exploita le caractère exceptionnel de cette bande en éditant une série de huit cartes postales reprenant les scènes emblématiques : La famille du porion / Au pays noir / Le Coron / Entrée de la mine / La descente à la fosse / Le chargement des berlines / La vie souterraine / Une inondation / Une catastrophe. Un jeu en est aujourd'hui conservé au Centre historique minier de Lewarde qui nous permet de noter le fin travail de mise en couleur de ces images où se dégagent quelques points rouges (bonnet, ceinture des mineurs, lampes) sur des tons doux et pastel. Cette mise en couleur ne fut pas réservée aux cartes postales du film, certaines copies ayant connu à des degrés différents ce même travail de rehaut. La restauration du film à partir du négatif conservé à la Cinémathèque française et d'une copie issue des collections de la Cinémathèque Royale de Belgique a permis de mettre à jour cet étonnant travail de colorisation. L'explosion due au coup de grisou est ainsi grattée sur la pellicule et soulignée d'un rouge vif. Cette copie ne fut pas sans réserver d'autres surprises avec la présence de deux plans ne figurant pas dans le négatif original. Il s'agit de deux plans documentaires, ajoutés dans cette « variante belge », qui revêtent un intérêt tout particulier car probablement tournés sur le carreau de Méricourt en 1906 au moment du drame de Courrières. Images semble-t-il uniques, car les fonds Pathé et Gaumont ne renferment aucune trace cinématographique de la catastrophe.

Mais l'évocation de la mine ne se limite pas dans le catalogue Pathé Frères à ce film de Zecca et Nonguet. En 1913, deux bandes documentaires sont éditées qui sensibilisent en quelque sorte le spectateur à la sortie de *Germinal*. Inscrit au catalogue comme « Scène instructive », le film *Les Mines de Lens* est sur les écrans en février-mars 1913 (époque où commence le repérage de Capellani à Auchel?). Le résumé du film dramatise le propos qui pourtant se veut documentaire :

« Sous un ciel éternellement assombri par les fumées et les poussières de charbon, une vie prodigieusement active s'agit nuit et jour. C'est la vie intense et poignante des milliers de mineurs, héros obscurs dont la moitié de l'existence s'écoule dans les ténèbres et qui, quotidiennement, affrontent sans faiblir leurs implacables ennemis : l'éboulement et le grisou. »

En fait, il y est surtout question de l'incessante navette des cages qui font disparaître les hommes sous terre et remonter la houille à la lumière du jour, des berlines et basculeurs automatiques et du triage du charbon sur des tapis roulants.

Le numéro 32 de 1913 du *Pathé Journal*⁴ annonce la sortie d'une autre bande dans la « Série instructive », *Fabrication des câbles de mines* :

« Nous emmenons aujourd'hui nos spectateurs dans une importante fabrique de câbles de mine. Ces câbles, d'une solidité et d'une résistance à toute épreuve, sont destinés à descendre ou remonter des souterrains les hommes et les matériaux. On conçoit que l'importante tâche qui leur est confiée nécessite une fabrication des plus minutieuse et qu'il soit du plus grand intérêt instructif pour tous de visiter en détails une telle industrie. »

Ces trois films extraits du catalogue Pathé Frères ont ainsi préparé les esprits et les yeux des spectateurs à la réception de *Germinal*. Ils étaient en pays de connaissance, familiers des paysages et du vocabulaire spécifique, certes déjà utilisé par Zola, mais revisité, comme vivifié, par ces bandes. Faut-il voir ici une stratégie commerciale de Pathé – tout comme la date de sortie du film qui s'inscrit à quelques jours près dans la commémoration de la mort de Zola? Rien ne nous permet de l'affirmer. On ne peut que relever la création, fortuite ou calculée, d'une culture visuelle de la mine dans les semaines qui précédèrent la sortie du long métrage de Capellani.

Construction du discours social

Pour élaborer la dramaturgie du récit visuel, Capellani mit en œuvre plusieurs procédés dont la conjonction conféra au film son originalité et le distingua de la production contemporaine. Nous releverons quelques uns d'entre eux sans prétendre épuiser la richesse de cette adaptation. Éléments importants de la mise en scène, les décors intérieurs – et nous comptons parmi eux la mine – participent à l'élaboration du récit. Non comme toile de fond devant laquelle évolueraient les personnages, mais comme éléments constitutifs de la diégèse. Leur évolution accompagne la tension dramatique, ils tendent une sorte de miroir aux personnages, constituant ainsi un double qui évite de leur part le sur-jeu. Ils s'en tiennent donc à une sobriété gestuelle tout à fait novatrice.

La maison des Maheu, dont nous connaissons au fil du récit deux pièces, la salle de séjour et la chambre du couple, s'ouvre à gauche du cadre sur la rue et à droite (après une cuisine?) sur un jardin. Elle est censée représenter l'archétype de la maison de coron. A ce titre, on y lit, tout au long du déroulement du drame, les bouleversements que subit la famille. Au moment où Lantier pénètre pour la première fois chez les Maheu, la pièce est propre, rangée et dénote l'aisance d'un foyer bien tenu. Le mobilier est sobre (table, chaises, bahut et étagères sont en bois sans éléments décoratifs notables) mais la nappe, les bibelots que l'on distingue traduisent un possible superflu. Par la porte entrebâillée au fond de la pièce principale, on distingue ce qui est un espace privé (la chambre des Maheu?) où l'on devine des objets mémoriels : photos, couronne d'oranger sous son globe de verre qui attestent de l'attachement du foyer à quelques valeurs familiales, mais ceci sans ostentation particulière. Cet intérieur simple, qui manifeste une aisance de bonne gestion, est loin de la soupente de Gervaise qu'évoque Lantier au détour d'une conversation⁵. Après quinze jours de grève, c'est ce décor qui dans de menus changements traduit la misère qui s'insinue dans la maison. La nappe a disparu tout comme le réchaud pour le café. On ne descend plus au fond, on ne se met plus à table. Le châle dont se couvrait la Maheu est passé de sa tête à son bébé : il n'y a plus de charbon pour chauffer la demeure.

5. Cette allusion explicite à l'ascendance de Lantier renvoie le spectateur non seulement à ses souvenirs littéraires, mais surtout au précédent opus de Capellani sorti en 1910. Pièce indépendante et autonome, *Germinal* peut se voir comme la suite de *L'Assommoir*, un épisode nouveau de la saga. Le caractère feuilletonnesque du récit littéraire est ainsi réaffirmé, au-delà des différentes parties du film. Par ce renvoi, qu'opère également Zola dans le roman, se met en place une œuvre qui se construit d'un film à l'autre à l'intérieur de la filmographie du réalisateur. C'est aussi dans ces détails, apparemment insignifiants, que l'on peut voir surgir l'entreprise de légitimation à laquelle s'attachait la SCAGL.

Ce n'est qu'après sa mort que l'on pénètre dans l'intimité de Maheu, dans sa chambre qui, comme la pièce à vivre au début du récit, se distingue par sa simplicité. La lumière venue du vasistas s'ouvrant sur le toit, éclaire une scène classique de veillée funèbre : la mère et ses deux aînés se recueillent autour d'un lit en bois sobre et solide. L'autre source lumineuse vient des deux bougeoirs posés sur une table de chevet qui, s'ils ne sont pas en argent, sont tout au moins en métal argenté, seule trace restant de l'aisance passée. Les vêtements sont accrochés à deux patères dans un coin de la pièce : il n'y en a pas suffisamment pour avoir une armoire. Là encore tout relève d'une stricte économie qui se traduit dans l'ordre et la propreté. Ce sont aussi les qualités que l'on notera à la fin du film, lorsque Lantier quitte ce qui reste de la famille Maheu : le mobilier est réduit au réchaud à café qui a repris du service pour la mère de famille. C'est elle qui doit gagner le fond pour assurer sa subsistance, celle de son père et de son bébé. La table a traversé le drame, près d'elle se tient l'aïeul hagard qui doit veiller sur le berceau du dernier né de la famille. Les bibelots ont disparu en même temps que l'argent et les différents membres du clan Maheu. Celui-ci ne compte plus qu'un représentant par génération : un vieillard hébété – l'ironie du nom, Bonnemort, est ici éclatante – dont le regard fixe contemple la mort des siens et la sienne proche, un enfant en bas âge représenté métonymiquement par son berceau et une

femme écrasée de douleur, qui seule doit affronter les lendemains. Le dépouillement du décor, l'apathie de son père, et la présence absente de son enfant mettent en exergue le corps de la Maheu qui emplit l'espace. C'est une autre façon de dire métaphoriquement que l'action, la vie, ne sont plus qu'en elle.

A l'autre bout de l'échelle sociale, l'intérieur du propriétaire de la mine est tout autant porteur de symboliques constructives. Capellani choisit une organisation de l'espace semblable à celle qui régit celui des Maheu pour faciliter les rapprochements visuels porteurs de sens. Ici la porte au fond de la pièce est remplacée par une lourde tenture qui dissimule un vase précieux couronnant une vitrine et non plus de simples reliques du passé. C'est aussi une femme qui règne sur cette intérieur et dispose élégamment des fleurs sur un guéridon, tâche inutile s'il en est. La jeune femme paiera de sa vie l'initiative qui la fait sortir de cette pure fonction décorative pour une action sociale et politique. Un tableau représentant un paysage minier décore le mur, un buste féminin orne une commode et beaucoup de plantes et de fleurs remplissent l'espace alors que chez les Maheu ce sont les mouvements des différents corps, partant ou rentrant de la mine, qui l'emplissent. Quand là-bas tout ou presque avait une fonction utilitaire, ici tout n'est que décor, jusqu'au bureau qui barre la pièce : encombré de bibelots et de piles de livres, il est là à l'instar des fauteuils confortables et de la banquette : un élément d'un espace dédié à l'oisiveté. Il faut noter

que seul Negrel, l'ingénieur, s'assiéra à ce bureau pour écrire sous la dictée de son patron (qui lui-même ne prend pas la plume) les conditions draconiennes auxquelles il compte astreindre les mineurs. C'est ainsi, par petites touches inscrites dans la matérialité du décor, que le cinéaste condense les analyses politiques de Zola. On retrouve une transcription de même nature dans le bureau du sous-préfet qui envoie la troupe contre les mineurs. La table de travail large et décorée de ferrures Louis XV se dresse entre deux fenêtres lourdement encadrées de tentures. La cheminée et sa console prennent place entre ces deux ouvertures qui encadrent un buste, probablement une Marianne, qui a fait son apparition dans les mairies après 1877, remplaçant les effigies de Napoléon III. Le sous-préfet n'est pas assis dans l'axe de ce symbole de la République, mais légèrement sur sa gauche pour le spectateur. Une façon pour le réalisateur de dire que ce représentant de l'Etat n'incarne pas la devise républicaine. Celui qui fait charger la troupe ne représente pas la liberté, l'égalité, la fraternité. C'est ainsi, avec beaucoup de subtilité, que Capellani prend en charge un discours que ne peut porter sans ennui le récit cinématographique s'il devait passer par la verbalisation, ici l'intertitre. Alors c'est le placement du corps de Souvarine dans le cadre, toujours dos à l'action, à côté, en marge, qui dit son nihilisme. Le décor, habité de corps en actes, devient un personnage porteur du discours politique qui sous-tendait le texte de l'écrivain.

L'inscription dans le réel : un témoignage documentaire exceptionnel

Si *Germinal* de Capellani a retenu l'attention de ses contemporains et la nôtre encore aujourd'hui c'est en partie parce que, préalablement au tournage, le réalisateur adopta la méthode documentaire que pratiquait Zola. Si celui-ci mena son enquête à Anzin, le réalisateur fournit à ses collaborateurs une documentation constituée de gravures à partir desquelles les décorateurs s'employèrent à reconstituer le carreau de la mine, l'enchevêtrement des galeries. Mais face aux résultats médiocres, le réalisateur conduisit son équipe étudier « sur le motif ». Pierre Trimbach témoigne :

« La chance nous favorisa encore, du fait que Capellani avait un ami ingénieur des mines à Auchel, dans le Pas de Calais. C'est grâce à lui que sous la conduite d'un poron [sic] nous pûmes de fond en comble, c'est le cas de le dire, visiter la mine. La descente dans ces bennes était assez émouvante, la vitesse de descente était assez grande et l'on avait l'impression d'être expédié sous terre... »⁶

6. Pierre Trimbach, *Quand on tournait la manivelle... Ou les mémoires d'un opérateur de la Belle Epoque*, Editions Cefag, 1979, p. 85.

Le voyage est l'occasion pour Pasquier, le décorateur en second, de réaliser nombre de croquis du monde souterrain où s'affèrent les mineurs et pour Trimbach de prendre des photographies du carreau qui fut par la suite reconstitué en carton et en bois. Le résultat est saisissant : l'étroitesse des galeries, la précarité des boisages, l'atmosphère étouffante, sont parfaitement rendues, loin de la mine « propre » de Zecca où le mineur déployait un grand torchon blanc au carrefour des galeries, sorte d'agora souterraine, où il partageait son repas avec ses compagnons⁷. Mais malgré la qualité de cette reconstitution élaborée après enquête *in situ*, ce qui retint certainement le regard des spectateurs en 1913, et qui aujourd'hui ne manque pas de nous surprendre, c'est la volonté du réalisateur d'immerger son public dans l'univers des mineurs qui ne se réduit pas à la mine, son carreau et ses galeries. La caméra de Capellani, loin d'être statique, balaye par de lents panoramiques les rues d'Auchel où s'alignent les corons. Ces images sont, aujourd'hui que cette architecture spécifique aux cités ouvrières du Nord a disparu, de rares témoignages d'une organisation urbaine, sociale et politique centrée autour d'une activité économique⁸. Des 2.050 habitations que comptait Auchel au moment où le réalisateur entreprit le tournage de *Germinal*, ne reste que la barre de la rue des Ecoles, promise dans un avenir proche à la destruction. L'Hôpital Sainte-Barbe, l'école Sévigné, la Goutte de lait ont été méthodiquement détruits entre 1989 et 2010. Aussi les images de Capellani acquièrent, au-delà de leur fonction diégétique, un poids documentaire exceptionnel. Il tend à faire vivre le monde du mineur que ses prédécesseurs, et notamment Zecca, ont brossé assez superficiellement, et en cela il nous livre des aperçus sur une civilisation dont les traces ont aujourd'hui disparu. La séquence de la Ducasse est à ce titre tout à fait remarquable. Cette fête traditionnelle, en Belgique et dans le Nord de la France, tire ses origines des dédicaces faites par les croyants pour honorer leurs saints patrons. Dans sa forme picarde, la ducasse devint une fête communale au XIX^e siècle à l'occasion de laquelle les rues se garnissaient de stands forains et de jeux de balle. Capellani campe sa caméra au milieu d'une foule endimanchée – les femmes en chapeau, les hommes en casquette et melon – qui se presse vers les attractions que l'on devine. Les acteurs se mêlent aux anonymes que la caméra surprend, fascine. Le positionnement de celle-ci, au plus prêt du mouvement, attrape les visages de ces figurants de hasard. Le regard des enfants est comme happé par cet objet étrange dont on sent, par le poids de leur attention, le caractère inusité de la présence. Une petite fille interpelle sa mère, un jeune garçon, bord cadre, se penche pour mieux scruter cet œil qui l'observe, le dispositif de prise de vues devenant ainsi une attraction au sein de la fête. Sylvie, Henry Krauss, Jean Jacquinet, Mévisto, se jouent aussi de la caméra vers laquelle ils plongent joyeusement leur regard. Rien ne les distingue plus des habitants d'Auchel, ils font partie de cette

7. Nous partageons le sentiment de Michel Marie sur le caractère inapproprié du décor du puits de secours que fait sauter Souvarine pour inonder le réseau souterrain. Ce décor est le point faible de l'univers constitué par les collaborateurs de Capellani. Voir Michel Marie, *L'Année 1913*, numéro hors série de 1895, AFRHC, 1993.

8. Autour de chaque fosse se dressait un quartier avec ses corons et ses bâtiments publics (écoles, hôpital...) et commerciaux. Les corons étaient composés de deux types de maisons : celles des employés aux extrémités qui encadraient celles des ouvriers. Les logements près des puits étaient réservés en priorité aux ouvriers du fond, jugés plus méritant que ceux de « jour », et à ceux qui avaient une famille. Les veuves, les retraités et les ouvriers indésirables (militants syndicaux, mineurs trop souvent absents) étaient repoussés en « périphérie » du complexe minier.

communauté en fête. Ces trois plans en forme de respiration constituent une suspension dans la mise en place du drame que l'on sait devoir advenir. Ils nous livrent aussi un témoignage fort, unique, sur une forme de convivialité aujourd'hui, en ces lieux, disparue.

Si Capellani souhaite plonger le spectateur au cœur du pays minier, cette immersion se construit très rapidement dans les premières séquences du film. Licencié par un contremaître prompt à se séparer des ouvriers à la première contestation de son autorité, Lantier prend la route à la recherche d'un nouveau travail. Il chemine dans un paysage caractéristique du Nord de la France avec ses maisons basses alignées sur la route. Après une tentative malheureuse auprès d'un groupe de cantonniers au repos, il est saisi de dos sur un petit chemin qui semble butter sur un pylône, puis sur un monticule de terre (un terail en construction?). L'horizon est barré par cette silhouette d'un terail qui occupe le cadre jusqu'à sa limite supérieure. Cette pyramide du monde industriel impose sa présence comme un dieu tutélaire, qui ne quittera le récit qu'à la toute fin du film. Elle sera omniprésente, bouchant en général les perspectives au sens photographique du terme mais aussi symboliquement, constituant l'horizon indépassable contre lequel les hommes, voués à la mine, se heurtent sans cesse. Le choix de ce paysage « naturel » installe ainsi le récit dans un cadre dramatique, sans qu'il soit besoin pour le réalisateur d'avoir recours aux intertitres. Le chemin conduit Lantier auprès d'un vieil homme, Bonnemort, double de Charon, qui va le faire pénétrer dans le monde que l'on découvre en contrebas, à leurs pieds. On devine, noyés dans la brume et la fumée, des structures métalliques, bâtiments industriels et wagonnets au milieu desquels s'agitent de petits points noirs. Après un court dialogue, le vieil homme descend vers ce monde incertain, il plonge et disparaît, avalé par ce gouffre. Lantier le suit après un temps d'hésitation. Le mouvement de ses épaules laisse deviner une profonde respiration, comme celle que prend le plongeur en apnée avant de s'enfoncer dans les abysses obscurs. A la fin du film, dans un mouvement inverse, Lantier aspire profondément l'air de la campagne qui lui donne l'allant pour reprendre vaillamment la route, passant d'un pas décidé devant le terail qu'il laisse derrière lui, silhouette noire et imposante, mais dépassée, sur laquelle se clôt le film.

Temps du roman et modernité de la réappropriation

Si décors et images documentaires contribuent à restituer l'univers de la mine, tel que le roman de Zola le popularisa au XIX^e siècle, Capellani livre une adaptation ancrée dans le temps qui est le sien, dans un temps où la vie du mineur n'est plus tout à fait celle décrite par le romancier. Et le réalisateur, avec beaucoup de finesse, enregistra ces mutations sans pour autant trahir l'esprit du roman. Ainsi, si dans l'œuvre de Zola, Lantier loge dans une chambre chez Rasseneur, l'adaptation de 1913 lui fait prendre pension chez les Maheu⁹. C'était en ce début des années 1910, une pratique courante, encouragée par

9. « C'est Maheu qui mène monsieur, un herscheur à lui, pour voir s'il y a pas une chambre en haut et si nous ne pourrions pas faire crédit d'une quinzaine. Alors, l'affaire fut conclue en quatre paroles. Il y avait une chambre, le locataire était parti le matin ». Emile Zola, *Germinal*, Le Livre de poche, 1975, p. 40.

Ce n'est que lorsque Zacharie Maheu quitte le toit familial que Lantier le remplacera dans la chambre que partage tous les enfants Maheu, Catherine comprise.

les compagnies minières, qui préféraient voir les mineurs célibataires installés dans des familles, plutôt que de les savoir livrés à eux-mêmes dans les cabarets. De même, si Capellani supprime le personnage de Maigras, et par voie de conséquence la scène de déchaînement de violence des femmes qui conduit à son émascation, c'est probablement par convenance certes, mais aussi par vraisemblance. Depuis 1885, date de la parution du roman, la situation des mineurs a beaucoup changé. A partir de 1890, des députés mineurs, comme Emile Basly (qui servit à Zola de modèle pour le personnage d'Etienne Lantier) et Arthur Lamendin, défendent aux côtés de Jean Jaures et Jules Guesde des projets de loi visant à améliorer les conditions de travail des mineurs. L'année suivante, les Compagnies minières reconnaissent l'autorité des syndicats et acceptent de rencontrer leurs représentants à Arras¹⁰. En 1902, les organisations syndicales mobilisèrent 70 000 ouvriers autour de la revendication des « 4 fois 8 » : 8 heures de travail / 8 heures de repos / 8 heures de sommeil / 8 francs par jour. Et en mai 1906, c'est

10. Basly et Lamendin faisaient parti des cinq syndicalistes qui rencontrèrent les cinq représentants des patrons à l'hôtel Univers le 30 novembre.

l'ensemble des bassins qui suite au drame de Courrières, se met en grève pour une meilleure prise en compte de la sécurité des équipes au fond. « L'agitation révolutionnaire », comme titré par *Le Petit Journal*¹¹, est durement réprimée, mais ces mouvements ont une nouvelle fois prouvé la capacité de mobilisation des organisations ouvrières. Aussi en 1913, les révoltes sporadiques et très locales, telles que les décrit Zola, ne sont plus envisageables. Les mouvements de protestation et de revendication sont alors encadrés par les organisations syndicales.

Capellani enregistre cette mutation sans pour autant représenter explicitement cette nouvelle structuration des mouvements sociaux. Si la grève est toujours portée par un leader charismatique, ici Lantier, l'action du groupe n'en est pas moins mise en valeur par l'organisation scénique qu'orchestre le réalisateur. Il en va ainsi de la séquence qui voit un groupe de mineurs se rassembler chez Rasseneur dans la salle du cabaret, attenante à la salle des fêtes où se font les « assemblées générales », pour user d'une terminologie à l'image encore anachronique. Les différentes lignes de conduite sont exposées

11. Supplément illustré du 6 mai 1906.

clairement par le positionnement des trois personnages clefs de la scène : Chaval exalte l'assemblée par une gesticulation vaine, Souvarine invite à une destruction de l'outil de travail qu'il symbolise en brisant le cruchon d'alcool contre le poêle. Lantier à l'inverse propose la mise en œuvre d'une action commune, unifiée qui seule pourra faire advenir des lendemains qui chantent. Toute l'habileté de Capellani repose dans la matérialisation de ces orientations politiques dans le positionnement des corps des acteurs. Souvarine est à la périphérie du groupe alors que Lantier est assis parmi ses camarades et exprime par le serrement de ses mains l'union indestructible qui doit être celle des mineurs. Lors du vote de la grève, l'un des inserts les plus longs du film inscrit la démarche des mineurs dans une geste héroïque où prime le groupe : « Camarade, soyons unis, tous pour un, un pour tous. À l'intransigeance directoriale opposons nos bras croisés. Vive la grève ». Lantier, une nouvelle fois au milieu de ses compagnons, est « porté » par eux vers l'estrade où il prend la parole. Chaval, réfractaire à l'action commune, est rejeté à la lisière du groupe. Il lui tourne le dos et prend des notes : le traître à la cause collective rédige une missive avertissant le propriétaire du mouvement de grève, tout comme plus tard il établira la liste des « meneurs » qu'il s'empressera d'aller « donner » au patron. Cette séquence est tout aussi l'occasion pour le réalisateur de représenter l'opposition entre deux modes de gestion : celle du directeur des temps anciens qui rémunère la trahison de Chaval et celle de l'ingénieur Négrel, offusqué d'une telle attitude, qui ne manque pas, dans un sursaut d'inscrire dans son corps toute la répulsion que lui procure cet échange mercantile. Lui, l'homme du savoir et de la parole s'inscrit à l'opposé de ces pratiques qu'il méprise.

Capellani livre un tableau en miroir de cette scène élaborée autour du vote de la grève lorsqu'il s'agit cette fois de statuer sur la reprise du travail. Lantier, sorti du puits du Voreux où il s'était réfugié pour échapper à une arrestation certaine par les forces de l'ordre, tente de maintenir l'union du groupe dans la grève. Mais cet épisode est mené cette fois par Chaval qui harangue la foule et invective Lantier. Comme précédemment, Etienne est poussé vers l'estrade mais sous les quolibets. Sa parole ne porte plus et tous les bras se lèvent à l'instigation de Chaval pour entériner le retour à la normale. Lantier fend la foule qui s'ouvre cette fois devant lui et le laisse s'échapper sous les invectives. C'est un homme aux convictions bafouées, seul, qui se retrouve dans la salle du cabaret où se tient Souvarine, lui aussi condamné à la solitude mais ici une solitude voulue, recherchée, assumée. Toute la finesse de Capellani apparaît dans ces deux scènes construites sur le même schéma. Mais les deux hommes désavoués par le collectif n'adoptent pas la même conduite : l'un trahit et poursuit son dessein personnel, l'autre se range à l'avis exprimé par le groupe : Lantier retrouve le carreau de la mine, solidaire des ouvriers qui ont appelé à la reprise du travail. Il n'est pas besoin pour le réalisateur d'avoir recours à de longs intertitres ou à des gesticulations outrancières, le placement des corps dans le cadre et l'organisation scénique suffisent à porter le propos politique avec une économie de moyens d'une grande modernité.

Le personnage de Catherine, revisité par Capellani, est également exemplaire de l'inscription de l'adaptation dans la contemporanéité du film. C'est bien une jeune femme qu'incarne Sylvie et non une adolescente trop vite passé à l'âge adulte comme le personnage du roman. Mais elles ont en partage ce corps sans sexe dans le costume de galibot, corps voué au travail. Capellani choisit de révéler son identité dans une scène touchante : à l'heure du déjeuner, Catherine enlève son bonnet libérant ainsi une

masse impressionnante de cheveux. Lantier est surpris et ému devant la divulgation du sexe de la toute jeune femme par l'intermédiaire de cette chevelure hautement symbolique de la féminité. Là aussi le dispositif imaginé par Capellani recouvre l'esprit du roman sans en adopter la crudité, impossible à mettre en images en 1913. En effet, c'est par la confrontation des corps que Zola avait construit cette révélation :

Étienne, en se retournant, se trouva de nouveau serré contre Catherine. Mais cette fois il devina les rondeurs naissantes de la gorge, il comprit tout d'un coup cette tiédeur qui l'avait pénétré.

« Tu es donc une fille ? » murmura-t-il, stupéfait.

Elle répondit de son air gai, sans rougeur :

« Mais oui... Vrai ! tu y as mis le temps ! »¹²

Une intimité s'installe entre les deux personnages construite autour de gestes simples, anodins comme le partage du déjeuner au fond de la mine ou le jeu de Catherine avec le foulard de Lantier, geste de franche camaraderie ou agacerie amoureuse. Le jeune homme est quant à lui tiraillé tout au long du film par des sentiments ambivalents à l'égard de la fille des Maheu, tour à tour amoureux, substitut du père, camarade de fond, jaloux de l'époux ombrageux et adversaire politique. Ce n'est qu'au bord de la mort que leurs corps se trouveront dans un chaste baiser alors que le corps de Chaval vient se cogner à eux tel un remord lancinant. En effet, si le réalisateur a renoncé à porter à l'écran l'étreinte charnelle explicite entre les deux protagonistes, il n'en fait pas moins d'Etienne l'assassin de son rival. Mais cet accès de violence est déclenché par la frénésie avec laquelle Chaval se jette sur le dernier morceau de pain alors dans les mains de Catherine. Dans le roman c'est le désir de Chaval pour la jeune fille qui déclenche la folie meurtrière de Lantier. Choissant, les convenances de son temps, Capellani n'en renonce pas pour autant à la sensualité. Lorsque la civière transportant le corps sans vie de Catherine passe devant Etienne, ne révélant de la jeune fille que sa chevelure pour la première fois éclatant en pleine lumière et son bras blanc dénudé¹³, il est irrésistiblement attiré dans une dernière étreinte avec cette Ophélie proche de celle de John Williams Waterhouse¹⁴, à jamais abandonnée à l'éclat de sa langue.

Germinal sort sur les écrans en pleine polémique sur le long métrage. L'allongement parfois jugé excessif de la longueur des films fait débat et la presse s'en fait largement l'écho. Les exploitants reprochent aux éditeurs un « délayage » abusif, économiquement intéressant pour eux, mais qui n'en alourdit pas moins les séances qui deviennent difficile à gérer pour les salles. Mais le public, tout comme précédemment pour l'adaptation des *Misérables* du même Capellani, adhère avec enthousiasme avec cette lecture cinématographique de l'opus de Zola. Les entrefilets dans la presse, peu loquaces, notent

12. Emile Zola, *op. cit.*, p. 40

13. La blancheur de la peau de Catherine fascine Lantier, le romancier précise ainsi : « Quand le dernier jupon tombait, elle apparaissait d'une blancheur pâle, de cette neige transparente des blondes anémiques, et il éprouvait une continuelle émotion à la trouver si blanche... ». *Opus cit.*, p. 157.

14. *Ophélie*, John William Waterhouse, 1889

comme avec surprise le succès du film¹⁵. Les analyses fines du caractère innovant de l'œuvre sont rares voire inexistantes. Seul Georges Dureau dans *Ciné-Journal* semble percevoir l'habileté du travail d'adaptation auquel s'est livré Capellani, relevant «le réalisme des scènes vraies dans lesquelles les mots sont inutiles, le symbolisme des contrastes voulu par le poète et, par-dessus tout, la précision des décors miniers que Zola dessina, d'une main très sûre»¹⁶. Tout se passe comme si on ne pouvait que constater la formidable réception faite au film par le public, sans pouvoir en expliquer les raisons profondes. Il semblerait que la rupture avec les modes d'écriture cinématographique contemporains ne puisse encore être formalisée par la critique naissante. Laissons à Georges Dureau le soin d'exprimer cette sorte de sidération qui saisit le spectateur et engourdit les plumes les plus alertes :

Un peu de gêne dans la salle où domine trop le public féminin ou enfantin. La grandeur du sujet écrase ces petits cerveaux. Mais elle les domine de si haut, par instant, qu'un frisson les parcourt et que tout le monde a le sentiment de voir du *cinéma* qui n'est pas *comme d'habitude*.¹⁷

15. On peut ainsi lire dans *Comoedia* du 5 octobre 1913 : « *Germinal* tiré de l'œuvre d'Emile Zola, par la S.C.A.G.L. et édité par la Société Pathé frères passe depuis vendredi à Paris. Malgré son métrage important qui dépasse 2 000 mètres, ce film remporte un énorme succès qu'il nous est agréable de signaler ». Et dans le numéro du 12 octobre du même journal : « Les salles ne désemploient pas. Et ceci est assez naturel, car le scénario de ce drame est passionnant d'un bout à l'autre, et l'intérêt qu'on prend à cette lutte sociale ne languit pas un seul instant. Il nous est agréable de le noter ». Mais cet enthousiasme doit être tempéré car nous avons relevé que le *Courrier cinématographique* du 11 octobre évoque le succès du film exactement dans les mêmes termes, tout portant alors à croire qu'il s'agit ici de ce que l'on n'appelle pas encore des « éléments de langage » distribués à la presse par un éditeur zélé !

16. *Ciné-Journal*, 10 octobre 1913, p. 85.

17. Ibid.

Série d'images imprimées sur papier, collée au dos du scénario original. Coll. Dépôt légal.