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

Quatre-vingt-treize d'Albert Capellani et André Antoine (1914-1921)

Michel Marie

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4568>

DOI : 10.4000/1895.4568

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

Pagination : 83-97

ISBN : 978-2-913758-63-6

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Michel Marie, « *Quatre-vingt-treize* d'Albert Capellani et André Antoine (1914-1921) », *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/1895/4568> ; DOI : 10.4000/1895.4568

— PATHÉ —

présente le 18 Avril :

QUATRE-VINGT-TREIZE

d'après l'Œuvre immortelle de

VICTOR HUGO

Adaptation et Mise en Scène de M. Albert CAPELLANI

SOCIÉTÉ CINÉMATOGRAPHIQUE
DES AUTEURS ET GENS DE LETTRES

Quatre-vingt-treize d'Albert Capellani et André Antoine (1914-1921)

Michel Marie

Quatre-vingt-treize – que Victor Hugo orthographie *Quatrevingt-treize*¹ – est le dernier film qu'Albert Capellani tourne en France avant de partir aux États-Unis, après le déclenchement de la guerre de 1914, début août. Il a été réalisé au printemps et à l'été 1914 et André Antoine en a en grande partie suivi le tournage, presque terminé au moment de l'entrée en guerre. Voici le témoignage d'André Antoine :

« Certaine maison d'édition achevait une adaptation cinématographique de *Quatre-vingt-treize* le jour même de la déclaration de guerre ; un an plus tard, lorsque les salles rouvrirent, on songea tout de suite à faire passer une bande qui avait coûté si cher ; la Censure suspendit le film jusqu'à nouvel ordre. Vous entendez, on ajourna, sous prétexte de paix sociale, un chef d'œuvre, qui est une incomparable leçon de patriotisme et d'héroïsme. Le veto a été levé il y a quelques mois seulement, et voici un film qui va paraître sept années après avoir été tourné. »

(André Antoine, *Cinémagazine*, no 3-4, 10 février 1921, pp. 5-6)

Une autre information récente indique, en s'appuyant sur le témoignage de l'opérateur Pierre Trimbach, sans préciser toutefois ses sources :

« Au début du mois de juillet 1914, la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL), l'unité de production au sein de Pathé chargée de produire des adaptations de la littérature française, décide mettre en production *Quatre-vingt-treize* de Victor Hugo. Il est prévu pour avoir une longueur de 2000 à 3000 mètres comme *Les Misérables* (1912). Une fois de plus, le témoignage de l'opérateur Pierre Trimbach est précieux. Grâce à lui, nous savons que le film a été tourné en partie dans les studios Pathé de Vincennes et que certaines scènes d'envergure sont tournées en extérieurs : l'équipe technique se déplace dans une carrière de Maisons-Alfort. On y apporte des éléments de décors pour tourner la grande scène de l'incendie du château de la Tourgue. Le lendemain matin à 7 heures, plus de 100 figurants costumés en Vendéens et en soldats de la République arrivent sur place. Ils tournent la scène de l'assaut de La Tourgue dont le carnage est reconstitué avec un grand réalisme. Alors qu'ils se reposaient avant de commencer la scène de l'incendie, Capellani arrive en taxi pour leur annoncer la mobilisation générale. Tous les techniciens et les figurants sont profondément affectés. Rapidement tout le monde entonne *La Marseillaise*. Ils doivent démonter le décor et rentrer au studio, laissant le film inachevé. »

(Christine Leteux, site DVD Classik. com, 5 septembre 2012)

1. *Quatrevingt-treize* est le dernier roman de Victor Hugo, écrit à Guernesey de décembre 1872 à juillet 1873 et publié en 1874. Le film de Capellani est réalisé 40 ans plus tard. La mémoire du livre est encore fraîche en 1914.

Le film n'est donc pas distribué car interdit par la censure militaire. Pathé décide de finir le film pour le distribuer après l'armistice ; André Antoine le termine en tournant des plans complémentaires et en assurant le montage final. Il est évidemment bien difficile d'indiquer avec certitude quels sont les plans tournés par Antoine. Lui même fait référence à des prises de vues dans la baie du Mont Saint Michel, réalisées en trois jours au cours de l'été 1917. L'épisode du retour d'Angleterre du Marquis de Lantenac aurait donc été tourné à cette date. On évoque parfois la séquence finale du château de la Tourgue. Mais l'analyse du film atteste que la plupart des plans ont été tournés dès 1914. Antoine a du simplement filmer des plans de compléments permettant le montage. Plus exactement, la séquence de la Tourgue mêle des plans de décors naturels filmés en Bretagne et de décors construits :

« Dans *Quatre-vingt-treize*, j'ai vu s'élever à Vincennes une tour en ciment armé, d'ailleurs affreuse », précise André Antoine, dans *Du Théâtre libre au Cinéma du peuple*. (cité par Philippe Esnault)

Concernant l'épisode maritime, Philippe Esnault cite en fin de texte une lettre d'Antoine partie de Camaret le 20 juillet 1917 :

« Je viens d'achever *Quatre-vingt-treize* avec un détachement d'artistes qui m'avait été expédié ici et repart ce soir après trois jours de travail assez pénible sur un bateau secoué par le mauvais temps. Beaucoup de ces malheureux avaient le mal de mer en tournant. Tout s'est bien passé et malgré un mauvais opérateur comme toujours ; j'expédie à Paris de quoi compléter proprement le film. »

(Philippe Esnault, *Antoine cinéaste*, L'Âge d'homme, 2011, p 118)

La séquence de la Tourgue comprend une importante figuration avec des centaines de soldats de l'armée républicaine. Il était difficile et cher de la reconstituer en 1917. Paul Capellani, qui incarne Gauvain, était parti aux Etats Unis. Les trois jeunes enfants ont trois ans de plus en 1917 et ont donc beaucoup grandi depuis l'été 14 : tous ces éléments indiquent que la plupart des plans de cette séquence finale ont été tournés par Capellani en 1914.

Le roman de Victor Hugo a été remarquablement adapté par Alexandre Arnoux, alors jeune romancier. Celui-ci n'a que 29 ans quand il signe cette adaptation². Philippe Esnault évoque trois versions de ce scénario :

« Alexandre Arnoux fit au départ trois adaptations successives du roman dont il sut tailler le foisonnement sans perdre le fil essentiel – mais en inventant des détails qui furent hélas sacrifiés, telle l'arrivée de la guillotine par des chemins creux, son charroi tiré par des boeufs. »

Philippe Esnault, *Antoine cinéaste*, op. cit. p 117, note 32.

2. Alexandre Arnoux, né en 1884 à Digne-les-Bains, avant d'être un critique et un romancier célèbre depuis les années vingt a d'abord publié deux recueils de poésie, *L'Allée des nuits* en 1906 et *Au grand vent* en 1909 et un premier roman en 1912, *Didier Flaboche*, une pièce de théâtre *La Belle et la bête* en 1913, à la source du film de Jean Cocteau. *Quatre-vingt-treize* est sa première adaptation et son premier scénario.

Arnoux a surtout développé les séquences introductives qui présentent les personnages principaux les uns après les autres, alors que le roman débute *in medias res*, au moment du parcours du bataillon du Bonnet rouge dans le bois de Saudraie et du retour de Lantenac sur les côtes françaises.

Le film est distribué par Pathé en deux parties les 24 juin et 1er juillet 1921, sept ans après le tournage de Capellani. Entre 1914 et 1921, les méthodes de tournage ont beaucoup évolué, et plus encore les formes de montage. Mais le style d'Antoine fondé sur le tournage en décors naturels, le plan long et la profondeur de champ prolonge tout à fait celui de Capellani. Les traces les plus manifestes des années dix se trouvent dans la première demi-heure du film et dans l'usage des décors de studio, parfois en toiles peintes, sans grand souci de la profondeur. Mais dans les séquences les plus réussies, telles la prise de Dol et l'assaut final de la Tourgue, ces décors peints sont parfaitement intégrés à la dramaturgie et à la mise en scène.

Cette distribution du film en deux parties correspond bien à deux mouvements généraux du film et à la construction du scénario d'Alexandre Arnoux. Elles sont de durées sensiblement égales, 1 h 24 et 1 h 21 pour un total de 2 h 45 (nous donnons ici les durées de la version DVD). La première partie présente les personnages et décrit les antagonismes idéologiques et politiques. Elle se termine par le massacre de la métairie de l'Herbe-en-Pail, ce qui correspond au début du roman de Victor Hugo. Cette partie montre l'organisation de l'insurrection et le pouvoir de l'armée des Chouans, ainsi que la détermination de leur chef, le marquis de Lantenac.

La seconde partie donne le premier rôle à Gauvain devenu chef de la colonne républicaine. Elle est consacrée à la reprise du pouvoir par l'armée jusqu'à l'incendie de la Tourgue et la fuite de Lantenac, libéré par son neveu trop clément.

Le film alterne des séquences de studio, essentiellement pour les séquences d'intérieurs et de nombreux plans tournés en extérieurs, dans les villages des Côtes du Nord, dans les forêts et les landes de l'Ille-et-Vilaine. Il comprend de nombreux intertitres et des inserts de textes écrits, des messages et des lettres, des déclarations politiques ou des citations de livres. Si les premiers ont été pour la plupart reconstitués au moment de la restauration du film par l'équipe de Philippe Esnault, les seconds sont d'origine (version de 1921) et permettent de respecter la graphie de l'époque. Ils sont tous écrits à la plume.

Nous nous proposons d'analyser ici plus en détail, en suivant l'ordre du film, la dialectique instaurée par l'organisation séquentielle et le montage entre les plans d'intérieur tournés en studio et les extérieurs en décors naturels. Ces derniers deviennent de plus en plus nombreux au fur et à mesure que le film se développe. Capellani et Antoine offrent conjointement au spectateur un véritable condensé de l'évolution du découpage entre 1914 et 1921 en un seul long métrage de 2 h 45. *Quatre-vingt-treize* est en même temps qu'une leçon d'histoire politique une leçon d'histoire du cinéma.

Le film débute par une présentation classique des personnages au générique avec le nom des acteurs, comme l'usage est fréquent dans le cinéma des années 10, surtout pour les grandes épopées historiques.

Ainsi, trois plans présentent Cimourdain en uniforme de conventionnel, avec panache et écharpe

tricolore (interprété par Henry Krauss), au sommet d'une muraille, le jeune Gauvain (Paul Capellani) en officier des gardes nationaux avec sa cape, et le marquis de Lantenac (Philippe Garnier), en costume traditionnel breton, dans ses terres, et devant lequel s'agenouille un jeune paysan.

Plusieurs intertitres situent l'action dans la région de Fougères, de Dol et de Pontorson, dans la Bretagne du Nord-Est, à la frontière du Sud de la Manche et de l'Ille-et-Vilaine. Le premier carton indique :

« Dans la région de Fougères, près de Sept forêts, s'élevait sur une butte, le vieux château de la Tourgue, berceau d'une dynastie puissante de seigneurs bretons ».

Les autres personnages identifiés au départ, comme la femme du Fléchar, le métayer, et l'Imâ-nus, le chouan qui seconde Lantenac, sont tous deux filmés en extérieurs, la première devant le décor de sa ferme misérable, le second en pleine forêt à la tête de sa bande.

Les trois premiers longs plans du récit représentent successivement Gauvain, Lantenac et Cimourdain en intérieur. Le décor est reconstitué en studio, comme c'est l'usage dans le cinéma français de la période : Gauvain dans la bibliothèque de la Tourgue, avec ses livres, ses fauteuils, et quatre bustes de personnalités historiques ; Lantenac dans l'une des grandes pièces de son château, où trône au fond du champ une grande cheminée, avec un mobilier austère ; Cimourdain dans la modeste chambre de son presbytère lisant un livre au premier plan. On retrouvera deux de ces trois lieux, les intérieurs du château, lors de la fin du film.

Le cadrage est frontal, en plan d'ensemble, la prise longue accompagne les intertitres, très narratifs.

Ce début correspond donc bien à la théâtralité du cinéma de la première décennie, au « mode de représentation primitif », selon une formule célèbre. Mais cette forme de représentation disparaît assez vite pour laisser place à un très grand nombre de plans tournés en extérieurs, selon différentes échelles et formes de cadrages, même si le plan large reste dominant. Les trois intérieurs sont construits. Les toiles peintes en profondeur ne sont présentes principalement que lors de la représentation de la bataille de Dol, à la fin de la première partie.

Lorsqu'interviennent les autres personnages, le vieux Caimand (le quémendeur plus ou moins sorcier), puis le couple des métayers, Capellani les filme en extérieurs : la cahute dans la forêt pour le premier, la ferme pour le couple Fléchar. Plus encore, il va décrire par un lent panoramique vers la droite l'itinéraire du Fléchar qui va braconner le poisson en barque, dans une rivière des environs. Les plans qui suivent mettent au premier plan la nature et la luminosité de la forêt en cadrant des chemins ensoleillés. Les gardes du marquis viennent arrêter le pauvre contrebandier et lui faire subir le châ-timent de la justice aristocratique en le flagellant à coups de bâtons jusqu'à l'intervention du vicaire qui vient s'interposer, au nom de la justice de Dieu. Toute cette action est représentée en plan continu, mais elle donne la part belle à la nature environnante, à la forêt, aux chemins forestiers et la prise de vue amplifie les effets de lumière.

Lorsque le vicaire sort de son presbytère, il est représenté en plan frontal extérieur : la cadrage donne à voir un grand bâtiment d'un étage construit en pierres, à l'architecture typique de cette région bretonne, avec son jardinet, sa grille et ses hauts murs de granit. Puis Cimourdain traverse la place du village où l'on aperçoit un calvaire en pierres de granit, des façades de maisons toutes en pierres grises.

Il croise un double attelage de paysans qui transportent de très gros troncs d'arbres et il rejoint la vieille église du village. L'église est évidemment un décor naturel.

Le film offre au départ un tableau des rapports sociaux en cette année 1793 dans la Bretagne reculée, loin de la capitale. Le marquis est tout puissant, il a droit de justice et il tient ce droit de Dieu. Le mode de vie rural semble immuable. Un épisode suivant multiplie les plans de nature puisqu'on y voit Gauvin parti à la chasse dans ses domaines mordu par une vipère et sauvé par le Fléchard venu couper du bois à la hache.

Toutes ces péripéties sont filmées en extérieurs naturels. Le seul moment où le décor de studio intervient à nouveau est celui où Gauvin emporte le malheureux Fléchard empoisonné par le venin qu'il a absorbé dans la chambre de Cimourdain.

Chacun des trajets des personnages (visite de Gauvin à Cimourdain et vice versa) donne une vision d'ensemble de la topographie du village en décors réels. Ainsi, quand Gauvin rapporte le livre de Rousseau au vicaire, il passe devant un autre côté de l'église où l'on peut voir un lavoir, des façades de maison du village, la grille du presbytère et quelques moutons attestant du mode de vie des paysans.

Cette présence de la vie rurale ancrée dans les traditions les plus archaïques est encore mieux représentée en termes visuels lorsque Capellani cadre en plan général et en plongée la rue principale du village avec son alignement de maisons aux toits de chaumes : il met en scène le trajet de Grandcoeur, le prêtre réfractaire, allant de maisons en maisons pour rassembler sous sa bannière le groupe de paysans hostiles aux forces révolutionnaires³. On les retrouve tous devant le parvis de l'église où vont s'affronter Grandcoeur et Cimourdain, le premier chassant le second du lieu du culte avec la complicité active des paysans. Le filmage en plan d'ensemble met au premier plan le cadre spatial de l'affrontement. Le conflit idéologique prend place dans un lieu réel chargé d'histoire, celle de la Bretagne traditionnelle et catholique. La mise en scène organise alors remarquablement les masses de personnages et les mouvements antagoniques qui montre que Cimourdain, malgré sa détermination, ne peut que s'enfuir.

L'affrontement entre l'oncle et le neveu intervient comme il se doit dans la bibliothèque car il prend prétexte de la lecture de Jean-Jacques Rousseau par le jeune homme, nouvellement acquis aux idées nouvelles de liberté, d'égalité et de fraternité, à la grande fureur de l'aristocrate qui le traite alors de « jeune sot ». La divergence des chemins se trouve représentée par une pancarte dans la forêt : le chemin de gauche part vers Saint Malo ; c'est celui que va emprunter l'oncle pour rejoindre les nobles en Angleterre. Le chemin de droite indique Paris, et c'est la voie qui choisit le neveu par aller rejoindre son nouveau mentor, le vicaire révolutionnaire Cimourdain.

Les deux épisodes suivants montés en opposition laissent une large place aux décors de studios, mais ce sont des décors construits et non des toiles peintes.

La chambre où va trouver refuge Cimourdain dans la capitale est une modeste pièce mansardée. C'est là que son jeune ami le retrouve et qu'ils vont pouvoir apercevoir le peuple de Paris défiler dans

3. Capellani reprend ici un plan d'ensemble de son *Germinal*, lorsqu'il représentait la propagation de la grève de maisons en maisons, à la suite de l'intervention des meneurs. L'abbé Grandcoeur est filmé de la même manière.

Gauvain dans son bureau.

Cimourdain devant l'église.

Lantenac et un marin devant la barque
(Au fond le Mont Saint-Michel).

Cimourdain lisant dans sa chambre.

la rue en chantant « Ah, ça ira, ça ira, les aristocrates à la lanterne... ». Pour Cimourdain, « les tyrans défient le peuple, mais celui-ci n'est pas composé d'une masse d'esclaves ». Il faut « l'écouter qui gronde ». On retrouve cette esthétique du studio caractéristique du cinéma historique dans la représentation des rues du Paris révolutionnaire. Capellani opte pour les portraits de groupes restreints, cadrés en plans moyens, dans des coins de rue du centre, ou devant des escaliers qui permettent les harangues et l'engagement dans l'armée. On aperçoit au milieu des soldats et des orateurs politiques le gros Radoub que l'on va retrouver, de même que la cantinière. La stylisation du peuple parisien propre à cette séquence sera directement reprise par Jean Renoir dans *La Marseillaise* vingt-trois ans plus tard. Les intertitres restituent le texte de chansons populaires pendant que le jeune héritier Lantenac vient de s'enrôler dans l'armée du Rhin pour porter secours à la patrie menacée. Les décors et les costumes permettent de créer cette ambiance populiste, plus encore le jeu bon enfant des acteurs.

Tout oppose cet univers au décor intérieur du salon aristocratique de Londres où le marquis de Lantenac va retrouver le duc d'Artois pour se voir confier la direction de la révolte des contre-révolutionnaires bretons. Le cadre visuel, les costumes des personnages, le jeu guindé des interprètes donnent une très bonne image de l'Ancien Régime avec sa hiérarchie très codée, ses rites de politesse et ses artifices.

La mission de Lantenac qui doit retourner dans sa Bretagne va permettre le développement de plusieurs séquences magistrales presque exclusivement filmées en décors naturels. Lantenac a pris les habits d'un paysan breton pour revenir clandestinement. Parallèlement, le film montre le trajet du bataillon des bonnets rouges, alors que Cimourdain est devenu commissaire aux armées et observe à Paris un défilé militaire. Le trajet de Lantenac l'amène sur les plages de Jersey où l'attendent des marins ralliés aux nobles. Cet épisode aurait été filmé, comme nous l'avons évoqué au départ, par Antoine en 1917. Il est vrai que le cadrage du parcours des personnages sur le sable des grèves est particulièrement original, avec une variété d'échelle inhabituelle. Plus encore, la manière de filmer la corvette Claymore, l'alternance entre les plans du pont et le décor de la cale du navire indique sans doute une technique postérieure à 1914, surtout dans la forme du montage.

C'est le moment du film où la force de caractère du marquis de Lantenac trouve à s'exprimer au travers de deux séquences d'une grande intensité dramatique : la décoration de la croix de guerre pour le marin qui a provoqué un accident et qui su le réparer immédiatement suivie de sa condamnation à mort (la séquence de la fusillade du marin évoque irrésistiblement celle du *Cuirassé Potemkine*), la confrontation entre le marquis et le frère de la victime dans la barque qui les mène jusqu'au rivage. Le jeu de l'acteur Philippe Garnier exprime remarquablement le pouvoir de conviction du personnage, son fanatisme et sa détermination, mais le cadrage en plans rapprochés et les champs/contrechamps amplifient cette performance. L'alternance des images sert le texte des intertitres qui citent de près le texte de Victor Hugo : « Si tu me tues, tu ôtes à Dieu sa dernière ressource... Je ferai fusiller mon fils », phrases du marquis qui se concluent par le texte hugolien : « Halmalo bouleversé se jeta aux pieds d'un tel homme, lui demanda pardon, lui promit parfaite obéissance... ».

Le débarquement de Lantenac sur le rivage est tout aussi bien cadré lorsque l'on voit la silhouette du personnage appuyé sur une colonne et observant la silhouette du Mont Saint-Michel au fond du champ (voir photos).

La première partie du film se termine par l'organisation de la révolte des Chouans que rassemble Lantenac alors que le bataillon des bonnets rouges arrive sur les terres bretonnes pour y défendre les conquêtes révolutionnaires. Ces deux mouvements amplifient l'utilisation des décors naturels dans la mise en scène : les collines rocailleuses de Sept forêts pour les Chouans, le bois de la Saudraie pour le bataillon. L'alternance amène la rencontre tragique dans la métairie de l'Herbe-en-Pail, puis au massacre du bataillon par les Chouans.

Lantenac est d'abord accueilli par le Caimand qui le reconnaît aussitôt sous son déguisement de paysan. Il l'amène dans sa cahute au milieu de la forêt. Lorsque le tocsin retentit annonçant l'arrivée du nouveau chef de la rébellion, une série de vues de la campagne et de la forêt bretonne représente l'apparition soudaine des Chouans qui émergent des grottes, des rochers, des recoins de forêt, une belle manière de rendre visible le slogan : « la chouannerie se lève ». Lantenac est au sommet d'une colline et contemple sa nouvelle armée avec ses hautes serpes qui proclame « Vive Dieu, vive Monseigneur ! ». La séquence acquiert ici une dimension épique dont se souviendra Eisenstein dans *Alexandre Newski* avec ses prêtres et ses chevaliers aux capes blanches.

Les gardes nationaux du bonnet rouge sont nettement moins menaçants. Ils fouillent le « redoutable bois de la Saudraie » et découvrent la Flécharde avec ses trois enfants que le bataillon va adopter. Ils en seront le porte bonheur, ce qui n'est pas sans ironie puisque le bataillon est décimé dans la séquence suivante. Le cadrage de la nature à hauteur d'hommes lui offre ici plutôt une fonction protectrice et bienveillante. Le soleil radieux qui éclaire le sous bois ajoute une touche joyeuse à cet épisode, en contraste total avec celui qui suit.

Tout au contraire, la mise en scène des soldats de Dieu exploite le caractère sauvage de la lande et ses escarpements rocheux. Le paysage cadré de plus loin est encore plus spectaculaire lorsque le prêtre réfractaire Grandcoeur célèbre la messe en haut des rochers, entourés des Chouans armés de leurs « ferpes » (hautes serpes, précises le carton). On va les voir ramper, descendre des arbres, faire le guet, surgir de partout, selon les techniques classiques de la guérilla, alors que « les Bleus, mal commandés, ont le dessous. »

Un long plan séquence de près de 3 minutes (2 minutes 43 précisément) matérialise ce rapport de force. Il cadre un chemin découvert au milieu de la forêt. Les bleus défilent les uns après les autres sur ce chemin rocailleux jusqu'à sortir du champ. La caméra reste fixée sur le même cadre vide pendant quelques secondes jusqu'à ce qu'apparaissent les premiers insurgés qui rampent sur la lande. Ils sont vêtus de peaux de bêtes, coiffés d'un grand chapeau traditionnel de paysan breton, leurs yeux sont cernés de noir ; certains portent des carabines de chasse, d'autres des ferpes. Mais c'est le nombre de ces poursuivants qui est spectaculaire. Ils ne cessent d'apparaître du fond du champ et défilent devant l'objectif. Capellani anticipe ici, sans le savoir, par la durée du plan et l'attente puis l'apparition des agresseurs la théorie bazinienne du montage interdit.⁴ On revient ensuite en contre champ sur le trajet des Bleus, filmés de dos, jusqu'à l'arrivée au cantonnement.

4. « On reste pantois à la vision du prodigieux plan séquence qui fait longuement défiler tout le bataillon des bleus et se prolonge, une fois le dernier soldat sorti de l'image, sur la lande déserte jusqu'à ce que le spectateur, intrigué par cette immobilité suspecte, s'attende à voir surgir les chouans embusqués qui ne tardent d'ailleurs pas à apparaître, comme sortant de terre, pour bientôt envahir toute l'image et nous faire prendre conscience avec effroi qu'ils *étaient là*, invisibles, depuis le début. » (Claude Rieffel, avoir-alire.com)

L'attaque des Chouans dirigée par « Une brute terrible qu'on nommait l'Imânus » secondant le marquis parmi les paysans est représentée de manière assez elliptique dans le décor naturel de la métairie. Capellani développe plutôt l'approche de la meute des Chouans qui se couche à terre et rampe pour ne pas être découverts. La sentinelle est vite éliminée et la bataille rangée se déroule en quelques plans (deux plans seulement de face, puis de dos, des soldats qui tirent en rang) montrant la supériorité numérique des assaillants et leur violence. La mise en scène insiste plutôt sur l'après bataille lorsque Imânus va rendre compte du combat au marquis, observant à la jumelle la scène du haut d'une colline lorsque les insurgés s'emparent de l'étendard révolutionnaire sur le toit du bâtiment. On voit par contre Lantenac venir scrupuleusement observer les effets de sa victoire et décider de faire fusiller les survivants, y compris les femmes. Seuls les trois enfants sont épargnés et enlevés par les Chouans.

Les soldats sont immédiatement exécutés, levant leur chapeau en criant « Vive la République ! ». Capellani, à la suite de Hugo, insiste sur la sauvagerie de cette guerre civile, sanguinaire et sans pitié. L'extermination du bataillon a été filmée en décors naturels, dans un corps de ferme fortifiée afin d'inscrire le combat dans un contexte régional précis, d'authentifier la victoire provisoire des Chouans dans leur territoire ancestral.

Cette première partie assure le triomphe du marquis et la défaite des gardes républicains. Seul le sergent Radoub parti en avant garde avec un petit groupe a pu échapper au massacre, tout comme les trois jeunes enfants épargnés par le marquis.

Ils vont jouer un rôle essentiel dans la seconde partie du film.

La seconde partie est sensiblement égale à la première (1 h 21 au lieu de 1 h 24). Elle comprend de magnifiques séquences utilisant des décors naturels repérés en Bretagne. Elle commence par la découverte des ruines fumantes de la métairie où a eu lieu le massacre du bataillon. La caméra suit en un long travelling latéral le trajet du Caiman, bouleversé par le carnage. Autant le combat lui-même a été éludé, autant ses conséquences sont exposées en détail : les cadavres jonchent le sol, les bâtiments de pierre ont été incendiés et fument encore. Ces ruines sont réelles et n'ont pas été reconstruites en studio. Le Caiman retrouve alors le corps de La Flécharde qui respire toujours. Deux soldats survivants vont la porter jusqu'à la cahute du mendiant. La succession des plans donne une description détaillée du lieu réel, des ruines de la ferme. C'est une manière efficace de représenter les désastres de la guerre.

Auparavant, on a vu Gauvain nommé par Carnot à la tête de la colonne des Côtes du Nord arriver sur les lieux des combats. Il est aussitôt informé du massacre de L'Herbe-en-Pail.

Trois séquences s'enchaînent ensuite, radicalement différentes en terme de choix décoratifs. Dans la première, Gauvain qui chevauche à la tête de sa troupe de 1.500 soldats réquisitionne un bâtiment pour y passer la nuit. Il entre dans un monastère de religieuses. La description et le filmage du lieu réel sont magistraux. Capellani cadre le portail d'entrée, l'entrée des soldats dans le jardin du monastère, la traversée du cloître avec ses colonnades. Il filme en plan d'ensemble les mouvements successifs de panique des religieuses qui se dispersent comme un vol de moineaux, ou referment les volets de leurs cellules. L'épisode de la trahison de la mère supérieure, que surprend Radoub, est situé dans le jardin du couvent, avec son puits, ses escaliers de pierre, ses colonnes et son cloître. Le message de la mère supérieure à Lantenac précise qu'il s'agit du couvent de Saint Marc le Blanc. C'est dans ce lieu que le jeune

Lantenac dans la salle du château.

La Flécharde.

Le Caimand

Le Flécharde dans sa barque.

officier fera part de sa clémence en épargnant la religieuse : « Pour une telle action, je devrais vous faire guillotiner. Mais je ne fais pas la guerre aux femmes, Vous êtes sincère. La République sait pardonner. Allez, je vous fait grâce... La Révolution, c'est la concorde et non l'effroi. »⁵.

Les deux séquences suivantes s'opposent en tous points à cet usage remarquable d'un lieu réel. On revient d'abord à Paris où Cimourdain reçoit un message de Marat. Capellani filme une séquence célèbre, purement fictionnelle, inventée par Hugo dans son roman : la réunion du triumvirat Marat-Danton-Robespierre dans la salle arrière du cabaret de la rue du Paon. La scène est évidemment filmée en décors de studio, d'autant plus qu'elle est très peu éclairée. Elle s'intègre dans le processus général de reconstitution des événements historiques. La pénombre offre une représentation très contrastée des silhouettes et des visages. Abel Gance reprend littéralement cette scène quelques années plus tard dans son *Napoléon* (1927). Cette « trinité formidable » donne les pleins pouvoirs à Cimourdain, commissaire délégué du Comité de Salut Public de l'An II de la Révolution, tel qu'il est mentionné sur le mandat signé par le triumvirat.

Le décor naturel de la Bretagne reprend ses droits lors du voyage de Cimourdain. Capellani filme en profondeur de champ le délégué à cheval dans la rue déserte d'un village. Cimourdain s'arrête devant une maison paysanne, avec sa façade de pierres, son escalier et ses dépendances. Il apprend que l'on se bat du côté de Pontorson et lit deux proclamations antagoniques placardées sur le portail, signées de Lantenac et de Gauvain. L'un comme l'autre déclare à son adversaire qu'il le fera fusiller.

Lorsque Cimourdain retrouve Gauvain, la scène se déroule dans un cour de ferme en décors réels, ferme transformée en quartier général de la colonne républicaine. On va voir la colonne de quinze cent hommes, comme le précise un intertitre, marcher à rythme rapide vers la ville de Dol, conquise par les Chouans. Capellani filme en plan général le trajet des gardes nationaux. L'ample figuration des hommes en uniformes restitue à l'écran le nombre de la colonne. Tous les mouvements sont représentés en décors naturels : colline boisée, chemins de pierres. Les soldats républicains reprennent alors le territoire des Chouans.

La représentation de Dol est radicalement différente. Capellani a choisi de reconstituer des rues de la ville en studio avec un décor de grandes colonnes, décor construit au premier plan. Les façades des bâtiments sont représentés par des toiles peintes en fausse perspective. Certes, il était difficile d'organiser le tournage dans la ville réelle, ou bien de la reconstituer en profondeur en décors de studios. Mais la manière de filmer les mouvements des personnages et les actions intègre tout-à-fait ces toiles peintes dans la scénographie générale.

5. « L'autre passage continue de m'interloquer. Il s'agit de la remarquable séquence de l'occupation du couvent par les Bleus, dont le découpage et le montage – d'une durée stricte – sont exemplaires pour l'époque : sens, rythme, lumière, expression. Dans une telle aventure, qui peut dire à l'exact la part de chacun (l'interprète principal, Paul Capellani, remarquable Gauvain, avait suivi son frère aux Etats-Unis) ? Après son tournage, Antoine intervint-il au montage ? Fit-on des modifications après l'interdiction prononcée par la censure ? Ou bien au moment de la sortie du film ? Je m'abstiens de supputer davantage. » Philippe Esnault, *Antoine cinéaste*, op. cit., p. 118.

« La grandiose chorégraphie de la séquence du couvent, avec les nonnes s'enfuyant au fond des allées du cloître ou fermant toutes ensembles les volets des grandes fenêtres auxquelles elles étaient appuyées pour assister à l'arrivée du bataillon de Gardes Nationaux fournit elle aussi un très bel exemple du génie de la mise en scène de Capellani, immense cinéaste. » (Claude Rieffel, avoir-alire.com)

On découvre d'abord les rues de Dol en suivant en panoramique le mouvement de Lantenac. Les Chouans sont allongés à terre après le combat. La caméra découvre une place vide avec des façades typiques de bâtiments à colonnades. Lantenac rejoint un groupe qui garde les trois enfants. Au premier plan, le décor donne à voir les colonnes de la promenade couverte, les objets répandus à la suite du combat, des tonneaux et un petit canon. Capellani choisit de filmer l'arrivée soudaine de l'armée républicaine dans la place auparavant parcourue. Un chouan vient de donner l'alerte et les insurgés assoupis se réveillent et se lèvent brusquement. Cette fois, le film développe les phases du combat, met en scène les tirs des soldats, l'attaque menée par Gauvain, la stratégie d'encercllement et la fuite des Chouans submergés à leur tour par le déferlement de l'armée républicaine et sa puissance de feu. Dans l'une de phases finales du combat, un Chouan s'apprête à tirer sur Gauvain et blesse Cimourdain qui s'est interposé, sauvant la vie du jeune officier.

Cet épisode amène le film dans un nouveau décor reconstitué, celui d'un hôpital de campagne où l'on soigne Cimourdain ; à nouveau Gauvain fait preuve de sa clémence envers son assassin.

L'hôpital marque un retour à l'esthétique du studio. L'échelle est celle du plan d'ensemble en intérieur. Le plan continu n'est fragmenté que par des intertitres livrant le dialogue entre le médecin militaire, Gauvain, Cimourdain et son assassin : Gauvain à Cimourdain : « Souffres-tu ? » ; le Chouan, mortellement blessé à Gauvain : « Sois, maudit, Chien ! », scène qui se termine par la réplique de Cimourdain, lourde de conséquences : « Tu es trop clément avec nos ennemis ».

Avant le final du film qui se déroule autour du Château de la Tourgue, une série séquentielle marque un retour aux extérieurs naturels de la campagne bretonne. Cette série suit l'errance de la Flécharde, soignée par le Caiman, qui part à la recherche de ses trois enfants enlevés par les Chouans. Sa quête est motivée par une évocation subjective des trois enfants apparue en surimpression, forme archaïque assez rare dans le film. On ne la retrouve que deux fois pour rendre visuelle les pensées de Gauvain et celle de Lantenac. Cette errance permet de parcourir de nouvelles rues de village breton, avec leurs vieilles maisons de pierres et leurs escaliers. Parallèlement, un montage alterné sommaire représente la fuite des Chouans après la défaite de Dol : « Les Chouans par bandes se replient dans les forêts ».

Capellani filme la déroute dans des lieux inédits : une rivière sous un pont, un mur qu'escaladent les fuyards, des clairières dans la forêt. Ils rejoignent alors Lantenac en haut d'une colline. Celui-ci écrit un nouveau message au duc d'Artois : « J'ai dû évacuer Dol. Je ne puis plus rien que me réfugier avec mes hommes à la Tourgue en attendant l'aide des troupes anglaises ».

Après ces plans d'ensemble des collines bretonnes, on retrouve brièvement le décor de toile peinte de Dol lorsque la Flécharde arrive sur la place, retrouve les soldats républicains, erre de tonneaux en canons, au milieu des cadavres des Chouans. La série se clôt par un retour au Quartier général de Gauvain, précédé d'un plan de l'étendard de la République. Cimourdain y rédige son rapport au Comité de Salut public : « Le moment est venu. Lantenac va être pris. Je vous demande d'envoyer la guillotine », message auquel Gauvain rétorque : « Guillotiner Lantenac, vous en ferez un martyr ! ».

Dans le scénario initial, Alexandre Arnoux avait écrit une séquence qui décrivait le trajet de la guillotine de Paris à la Bretagne, mais celle-ci n'a pu être tournée (voir plus haut, la citation de Philippe Esnault).

Les derniers mots de Cimourdain avant l'épilogue sont les suivants : « La République doit être inexorable ou disparaître » et « Ne confonds jamais les idées avec les sentiments ».

Gauvain arrête le Fléchar..

Cimourdain sort du presbytère..

La dernière partie intervient après deux heures de récit et dure 45 minutes. Elle est consacrée pour l'essentiel au siège de la Tourgue. On y retrouve en alternance des plans tournés en studio, tous ceux dont l'action se situe dans les pièces intérieures de la tour, et de nombreux plans d'extérieurs : le village où l'on annonce l'avis à la population, la forêt aux alentours, les terrains découverts où la colonne républicaine vient se rassembler, les hauts murs extérieurs de la tour.

La Tourgue est présentée ainsi : « La Tourgue, une haute tour ronde toute seule au coin du bois comme un malfaiteur. Dans cette masse robuste, l'idée de puissance était mêlée à l'idée de la chute. Romaine elle l'était même un peu car elle était romane ».

C'est la demeure ancestrale des Lantenac où ont été présentés le marquis et son neveu au début du récit. L'arrivée de Lantenac et de ses comparses est filmée en contreplongée latérale, cadrée du bas. L'originalité de la prise laisse supposer qu'elle est postérieure à 1914. Lantenac et l'Imânus entre dans la tour par un passage secret. On en verra un autre dans les séquences suivantes, partant de l'intérieur de la tour. Ils arrivent dans une grande salle que nous avons déjà vu dans les premiers plans. C'est un vaste décor intérieur de studio, de même que la bibliothèque où nous avons fait la connaissance de Gauvain. Lantenac décide d'enfermer à clef les trois enfants dans la bibliothèque. Ces deux décors seront souvent repris en alternance avec des plans extérieurs des assaillants. Lantenac va faire passer une grande

Cimourdain et le Caimand, place du village.

échelle par la fenêtre pour faire monter des barils de poudres et des grands sacs. Il utilise ensuite cette même échelle pour descendre les trois enfants lors de l'incendie en fin de séquence.

Parallèlement au siège des Républicains mené par Cimourdain et Gauvain, le montage alterné montre la poursuite de la recherche de la Flécharde. C'est l'occasion de découvrir une nouvelle ferme avec son étang et son calvaire. Ce n'est qu'une étape dans le chemin de croix de la malheureuse qui va s'abreuver dans la mare.

On aperçoit un autre décor naturel de rue villageoise lorsqu'un garde champêtre vient annoncer son avis à la population : « Tout individu pris les armes à la main contre la République sera fusillé sans jugement ». La Flécharde demande « Où sont-ils donc ? ». « Ils se battent à la Tourgue », lui est-il répondu.

Capellani cadre en plan général la colonne de soldats qui viennent se disposer en rang. L'ampleur du cadre permet d'apprécier le nombre de soldats, sans doute plus d'un millier. Le film prend alors une dimension indéniablement épique. Un contrechamp montre Lantenac qui observe les assaillants de sa tour, un autre cadre en plan rapproché une fenêtre avec les enfants.

La suite décrit la progression de la défense pour les Chouans et de l'attaque pour les Républicains. On découvre une nouvelle salle du château (décor de studio), celle où sont entreposés les barils de poudre et les fusils. Radoub prépare une explosion avant d'ouvrir une brèche dans la muraille (décor naturel adapté). La Flécharde arrive près de la tour et le montage alterne alors des plans de la mère, marchant dans les environs de la tour et ceux des trois enfants à la fenêtre. Lantenac vient parlementer dans la brèche ouverte. Cimourdain dessine le plan de la forteresse avec ses étages et la salle de la bibliothèque. L'assaut à proprement parlé est filmé en un long plan qui montre les soldats entrer par la brèche. La mise en scène utilise alors les escaliers de la tour, les salles où se barricadent les assiégés, selon une tradition déjà bien établie du film historique. Tous les éléments du récit d'aventures, présents dans le roman initial, sont repris par Capellani : le passage secret par lequel s'enfuient les assiégés, le baril de poudre avec la mèche que l'on allume pour tout faire sauter, les deux combats singuliers livrés par Radoub, contre le Chouan blessé dans la salle des armes, puis contre l'Imânu resté seul dans la tour, l'incendie qui se propage de pièces en pièces, les enfants enfermés dans la bibliothèque. Toutes ces pièces intérieures sont des reconstitutions en trois dimensions en studio. Pour couronner le tout, il y a le remords final du marquis qui remonte dans le château pour aller sauver les trois enfants alors que les Républicains ont triomphé. Il descend alors les enfants en les portant un par un par la fenêtre grâce à l'échelle qu'il a fait replacer. On notera qu'il descend dos à l'échelle, pour faire face aux assaillants (et à la caméra), ce qui n'est évidemment pas la meilleure manière de descendre une échelle.

Le cadrage permet alors à Cimourdain de lui poser la main sur l'épaule et de lui intimer : « Au nom de la loi, Ci-devant marquis, je vous arrête ». Lantenac répondant alors face caméra : « Allez, je saurai mourir ». La scène est filmée en bas des murailles de la tour, en décor naturel.

L'épilogue à proprement parler est bref, après cette longue séquence à la Tourgue. Il débute par un plan extérieur de la guillotine que l'on a installé au centre d'une plaine. Gauvain va trouver le marquis dans sa cellule très sombre (studio) et le fait fuir en lui prêtant sa capote militaire. La cour martiale est réunie en extérieurs studio et on y voit Cimourdain condamner à mort Gauvain : « Tu la fait s'échapper. Tu connais le code. Tu risques ta tête ». Il va ensuite retrouver Gauvain dans sa cellule et partager avec lui son dernier repas, ce qui est l'occasion de formuler leurs divergences politiques :

CIMORDAIN : « Tu crois en Homère, je crois en Euclide. La République, c'est 2 et 2 font 4. Je ne vois que la Justice. Nous voulons réaliser le possible. La civilisation avait une peste. Le grand vent de l'histoire l'en délivre. Devant l'horreur du miasme, je comprends la fureur du souffle ».

GAUVAIN : « Tu oublies simplement les hommes. Au-dessus de la justice, il y a l'équité. Donner à chacun ce qui ne lui revient pas. Il y a l'immense concession réciproque que chacun doit à tous et que tous doivent à chacun et qui est toute la vie sociale... Je ne veux pas de service militaire. Je veux la paix, la misère supprimée, l'égalité pour la femme... ». La scène se clôt avec ces deux intertitres brefs :

CIMOURDAIN : « A quoi penses-tu ? »

GAUVAIN : « A l'avenir ! »

Le dernier matin est celui de l'exécution de Gauvain en lieu et place de Lantenac, malgré les supplications de Radoub et de la Fléchard, exécution aussitôt suivie du suicide de Cimourdain dans une dernière image très elliptique.

L'exécution est, bien sûr, filmée en extérieurs, la guillotine entourée des soldats du bataillon, au centre de la plaine découverte. *Quatre-vingt-treize* se termine par cette scène tragique et terrible.

Conclusion. – La force du film tient d'abord à la construction du scénario et à sa scénographie d'ensemble. Le scénario d'Alexandre Arnoux a tiré le meilleur parti possible du roman initial, dans les contraintes d'un film muet de cette époque. Mais Capellani puis Antoine ont magistralement utilisé les décors naturels de la Bretagne, tous les lieux sélectionnés, les églises et les calvaires, les bâtiments comme les métairies et les maisons individuelles, les fermes avec leur puits et leurs dépendances, leurs attelages, les forêts et les collines de la région de Fougères. Il faut souligner également l'authenticité des costumes, tant ceux des Chouans que ceux des soldats révolutionnaires. Enfin, il y a la conception dramatique des trois personnages principaux, l'aristocrate intransigeant et sans pitié, le révolutionnaire prêt à sacrifier son meilleur ami pour la cause et le jeune humaniste qui croit à l'avenir. Mais cette conception ne serait rien sans l'interprétation de Philippe Garnier, Henry Krauss et Paul Capellani, tous trois remarquables de nuances et de sobriété.⁶

Quatre-vingt-treize est donc bien un film majeur, le point culminant de l'esthétique réaliste de la SCAGL en 1914.

6. Sur le jeu des acteurs : « Très respectueuse du roman, l'adaptation qu'en réalise Albert Capellani durant l'été 1914, met en avant, dans les premières scènes, l'iniquité de l'Ancien Régime en décrivant la vie misérable des paysans bretons (le châtiment qui punit le braconnage) mais se refuse à charger excessivement la figure du Marquis de Lantenac, dont l'interprétation sobre et énergique de Philippe Garnier fait ressortir à la fois l'intransigeance bornée et une indéniable grandeur de caractère. A ce personnage représentant les forces réactionnaires, s'oppose celui de l'inflexible Cimourdin. Le prêtre détroqué n'est pas véritablement au centre de l'action mais sa figure domine le film et Henry Krauss, effrayant et pathétique à la fois, lui confère une dimension hallucinée et presque surhumaine : défenseur fanatique de la Révolution menacée il se résout, la mort dans l'âme, à lui sacrifier celui qui est pour lui bien plus qu'un fils spirituel, le jeune Gauvain, neveu du marquis, coupable de pitié envers l'adversaire (il laisse échapper son oncle). Paul Capellani, frère du réalisateur, réussit à faire exister à l'écran ce héros positif, acquis aux idées nouvelles mais attaché aux valeurs d'humanité, qui risquait, écrasé par ces deux monstres formidables, de paraître bien fade. » (Claude Rieffel, www.avoir-alire.com)