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

Capellani ritrovato

La programmation des films de Capellani au Cinema ritrovato de
Bologne. Recherche des copies et restauration

Mariann Lewinsky

Traducteur : Delphine Pallier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4741>

DOI : 10.4000/1895.4741

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

Pagination : 221-233

ISBN : 978-2-913758-63-6

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Mariann Lewinsky, « Capellani ritrovato », *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/1895/4741> ; DOI : 10.4000/1895.4741

Catalogue du festival « Il Cinema ritrovato » de Bologne (2010).

Capellani ritrovato

La programmation des films de Capellani au *Cinema ritrovato* de Bologne Recherche des copies et restauration

Mariann Lewinsky

« *Un talent assez révolutionnaire* »

Une fois qu'on a vu un film, c'est irréversible.

Aujourd'hui, il m'est étrange de penser qu'au début de 2007, dans l'histoire du cinéma telle que je me la représentais, il n'y avait pas d'Albert Capellani. J'avais lu son nom à de nombreuses reprises sans en tenir compte¹. Un an plus tard², je me suis lancée dans l'aventure de voir autant de ses films encore en état de conservation que je pouvais retrouver. J'étais persuadée qu'il était l'un des meilleurs réalisateurs de sa génération et j'avais convaincu les dirigeants du festival Il Cinema ritrovato de Bologne de me laisser préparer la première rétrospective de son œuvre jamais organisée. Une quarantaine de ses films (ou de films qui lui étaient attribués) furent projetés dans le cadre d'une programmation en deux parties, « Albert Capellani: Un cinema di grandeur », au festival de Bologne en 2010 et 2011. Durant mes préparations de ces programmations, de nombreuses œuvres présumées disparues depuis longtemps sont réapparues (et tout particulièrement *L'Arlésienne* et *L'Assommoir*) et un travail de restauration et de fabrication de nouvelles copies destinées à la projection fut entrepris. En outre, en 2011, grâce à Sophie Seydoux et à la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, vingt-quatre films français de Capellani sortirent en DVD³. Aujourd'hui (2012), trois publications⁴ et deux programmations importantes – Capellani, troisième partie, à Bologne et une rétrospective à la Cinémathèque française de Paris – sont en préparation et il y en aura bien d'autres encore.

1. En 1991, j'ai assisté aux projections de la collection Komiya au Centre National du Film du Musée d'Art Moderne de Tokyo et, depuis, j'ai toujours utilisé les publications qui les accompagnaient: le nom de Capellani apparaît en toutes lettres quatre fois, en tant que réalisateur de *Quatre-vingt treize*, *Samson*, *La Légende de Polichinelle* et *Athalie* (Film Center 89, Hakko saretà eigatachi — Komiya Tomijiro korekushon, Tokyo 1991, pp. 34, 43, 44, 47). Durant l'atelier d'Amsterdam de 1995, « Disorderly order: Colour in silent film », *La Belle au Bois dormant* et *Deux enfants dans la forêt* furent projetés en tant que films de Capellani; j'ai participé à l'atelier – ses programmes étaient une grande source d'inspiration pour le futur organisateur de la série « Cento anni fa » – et j'ai souvent utilisé la brochure publiée pour y chercher la distribution des films.

2. *Albert Capellani. Un cinema di grandeur 1905-1911*, a cura di Mariann Lewinsky. DVD et fascicule en italien, français et anglais. Edités par la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé et la Cineteca di Bologna (2011).

3. *Coffret Albert Capellani. Les films restaurés d'un pionnier du cinéma*, La Cinémathèque française et la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé (2011).

4. Pour 2012, la présente édition de *1895 Revue d'histoire du cinéma*; pour 2013, une monographie de Christine Leteux, éditée par La Tour Verte et pour 2014 une publication chez University Press aux Etats-Unis.

Un iceberg est sorti de l'océan qu'est l'histoire du cinéma, entraînant dans son sillage des conséquences capitales. « Albert Capellani n'est pas qu'un de ces réalisateurs que l'on redécouvre pour l'ajouter au panthéon », déclare l'historienne Kristin Thompson. Selon elle, les projections de Bologne ont permis de « réécrire l'histoire du cinéma des premiers temps » :

Film après film... Je ne cessai de comparer ce que je regardais avec ce que D.W. Griffith avait fait cette même année. A chaque fois, les films de Capellani semblaient plus sophistiqués, plus agréables, plus léchés. Dans l'ensemble, Capellani n'était peut-être pas meilleur réalisateur que Griffith, mais pour la période française des films français, je crois qu'il ne serait pas exagéré de dire qu'il l'était : *L'Arlésienne* (1908) comparée à toute œuvre de Griffith cette année-là, ou *L'Assomoir* (1909) [sic] contre *The Lonely Villa*, voire *The Country Doctor* (...) Rien dans la carrière d'avant-guerre de Griffith n'approche *Les Misérables* ou *Germinal*. »⁵

Les rédacteurs de 1895 m'ont gentiment demandé de raconter l'histoire de cette redécouverte. Cela remplirait tout un épais volume de relater ces cinq merveilleuses dernières années, d'aventures de recherche, de découverte des pouvoirs magiques de la coopération (sans mes collègues des archives à travers le monde, rien de tout cela n'aurait été possible) et de passion (le désir de voir des films incite assurément à les trouver). Je me limiterai donc à des questions simples portant sur des questions de lieu et de temps. Pourquoi Capellani fut-il redécouvert à Bologne et non à Paris ou Pordenone ? Et pourquoi cela est-il arrivé maintenant et non plus tôt, quand Yevegeni Bauer, Franz Hofer, Léonce Perret et d'autres firent l'objet de l'attention des historiens ? Les festivals à la recherche de bons films muets pour leur programmation existent depuis le début des années 1980 et cela fait des années que Bernard Basset essaie de susciter un intérêt pour l'œuvre de son grand-père.

Temps

La production d'un *kairos*, ce moment opportun, nécessite de nombreuses conditions et raisons obscures et, face à l'impossibilité de les connaître, nous en sommes réduit à dire bêtement quelque chose comme : « Il a fallu le temps qu'il a fallu pour que les choses passent de non à oui, pour que Capellani passe de la périphérie où il était à peine visible au devant de la scène où il retient toute l'attention. » De tels changements, comme les changements dans la mode, sont probablement liés à des lois au long cours affectant la vague de la sensibilité collective que le courant pousse vers de nouvelles zones en l'éloignant définitivement d'autres, ce qui permet à une génération de comprendre la qualité de ce qui avait été invisible ou inacceptable aux yeux d'une autre.

Par exemple, des générations ont appris, enseigné et pensé que les montages avec raccords dénotaient d'un bon film. Ce postulat a été posé à Pordenone en 1989 par une figure qui faisait autorité dans les études cinématographiques et qui critiquait les réalisateurs russes des années 1910 pour leurs

5. www.davidbordwell.net/blog/2011/07/14/capellani-trionfante/

montages lents. Selon lui, ces personnes n'avaient aucune notion de narration cinématographique. Cependant la majorité des spectateurs à Pordenone ont apprécié les œuvres de Yevgenii Bauer en raison de leur sophistication – non pas dans le montage, mais dans la réalisation – et ils ont reconnu en lui un grand réalisateur, comme Ophuls, comme Visconti.

En 1908, «*plusieurs écrivains et artistes constatèrent que Capellani avait un certain talent assez révolutionnaire*»⁶. En 2005, quand *Germinal* (1913) et *Quatre-Vingt-Treize* (1914), deux des plus grands chefs d'œuvre de Capellani, furent projetés à Pordenone, il ne se passa rien de particulier. Dans les notes du catalogue, Philippe Esnault attribua toutes les qualités du film, comme la maturité stylistique, le réalisme et la qualité de l'interprétation, à l'influence d'André Antoine (qu'Esnault croyait avoir été le «mentor de Capellani»), alors que c'est Capellani qui est responsable de tout ce qui «rappele encore le théâtre», comme l'usage de plans d'ensemble et de plans moyens, et l'absence de raccord linéaire et de mouvements de camera. («Antoine aurait eu recours au montage qui lui tenait tant à cœur»)⁷.

En 2008, j'ai présenté huit films de Capellani dans la section *Cento anni fa* [Il y a cent ans] au Cinema ritrovato à Bologne, et rien ne s'est vraiment passé, si ce n'est que David Mayer a absolument adoré *LE Pied de mouton*. En 2009, la projection de la version intégrale qui venait d'être redécouverte de *L'Assommoir* (1908) a suscité un léger mouvement. Toutefois, c'est aux éditions de 2010 et 2011 du festival de Bologne que le vent a tourné; les films projetés dans la section *Albert Capellani. Un cinema di grandeur* ont eu un effet comparable à celui qu'ils avaient eu cent ans plus tôt. L'audience fut transportée par le mélange puissant de la mise en scène, de la scénographie et de la direction d'acteurs, par la beauté de la photographie et de la direction artistique.

Lieu: La programmation «Cento anni fa» de Bologne

Ce retournement aurait peut-être été suffisant pour mettre au jour l'importance de Capellani *in fine*, mais, à ma connaissance, la section du festival de Bologne consacrée aux films d'il y a plus de cent ans était une condition nécessaire. Tout a commencé en 2003 avec une série de cinq programmes datés de 1903, organisée par Tom Gunning, éminent historien du cinéma. 1904 était la première année qu'il me fut donné d'organiser et je n'ai pas cessé depuis de m'en occuper, à l'exception de 1906, organisée par Andrea Meneghelli.

Le fait de présenter les films d'une année donnée peut paraître une idée simple et le titre de la série, *Il y a cent ans de cela*, ajoute une touche «il était une fois» très grand public. Cependant, c'est un cadre excellent: il n'y a pas de meilleure façon d'extraire des coffres des archives ce qui reste de la période la moins connue de l'histoire du cinéma. En faisant les choses année par année, vous pouvez obtenir un corpus cohérent de documents pour construire vos programmations. En faisant les choses année par année, vous pouvez trouver ce que vous ne pouviez pas chercher en regardant par nom (de réalisateur

6. Pierre Trimbach, *Le cinéma il y a 60 ans – quand on tournait les manivelles*. Editions CEFAG (1970), p. 15.

7. Voir la base de données en ligne: www.cinetecadelfriuli.org

Haut: Tournage des *Dessous de Paris* de Lucien Nonguet (1906). Bas: Studio de Montreuil (1906).
On reconnaît, degauche à droite, l'opérateur Guichard, Louis Gasnier et Albert Capellani.

ou de star), puisqu'il n'y a pas de nom : la production est principalement anonyme et la première star (André Deed, alias Cretinetti) n'est apparue qu'en 1909. Il n'est pas possible de travailler par titre car seule une fraction a été publiée dans les catalogues de production. Année après année, nous avons déterré des centaines de films intéressants, quantité d'œuvres formidables et nous avons présenté une histoire du cinéma en partant de zéro.

Il est facile d'expliquer pourquoi le cinéma de la première période n'est pas populaire mais une chose qu'on apprend à aimer. Il ne possède aucun des ressorts nécessaires pour faire carrière dans l'histoire du cinéma : ni stars, ni auteurs, ni chefs d'œuvre canonisés, ni poids. Les films sont courts avec une durée moyenne d'une minute en 1904 à quinze minutes en 1912, et ils sont produits et vus dans le cadre d'une programmation qui regroupe une douzaine de films, voire plus, de toutes sortes de genres. Ce sont des *scènes* et non des œuvres qui peuvent se voir de manière autonome, ce ne sont pas des *films*⁸.

D'autres organisateurs auraient certainement traité différemment cette programmation de la production d'une année donnée. Je m'appuie sur les films eux-mêmes, en regardant le plus possible d'entre eux et en essayant de comprendre leur topographie, les leitmotivs et les genres qui apparaissent et disparaissent, les pics de qualité et les films qui rentrent dans une moyenne typique. J'aime aussi les films qui rapportent ce qui se passaient dans d'autres domaines du divertissement, au sein de la société ou dans la politique, comme la mode de la pantomime, l'occupation du Maroc, la mode, la lutte pour le vote des femmes, des cochons gambadant dans les prés (comme c'était le cas avant l'industrialisation de la production de viande), observant ce qui s'y passe, les enfants acteurs (bien meilleurs qu'aux époques qui suivirent, quelles qu'elles fussent), les couleurs, les feux d'artifices, les opérettes et ainsi de suite.

En 1907, c'est-à-dire au moment où j'ai préparé la programmation de 1907, début 2007, un certain nombre de choses se sont imposées à moi. Je souhaiterais ici faire une seule remarque : le cinéma n'a jamais été faible ou maladroit. Les productions de ces premières années ne constituent pas les débuts d'un médium qui allait devenir formidable par la suite : ce sont les œuvres cinématographiques à succès de leur époque. Les films de n'importe quelle année donnée montrent que leurs réalisateurs savaient exactement ce qu'ils faisaient et pourquoi ils le faisaient : pour faire plaisir et divertir leur audience. Ils font preuve d'une joyeuse assurance de soi : ils savaient qu'ils allaient réussir.

1907: Clic! Capellani!

1907 était une très grande année, avec de nombreux films d'une beauté et d'une pureté incroyables. Ils représentent ce que nous appelons aujourd'hui le « cinéma des premiers temps » à un degré de perfection : la narration est organisée en *tableaux* qui s'enchaînent à un rythme ponctué d'interstitres (laconiques) qui se détachent des images par des couleurs contrastées. Mes notes de visionnage pour cette année arborent de nombreux passages soulignés, des points d'exclamation et des étoiles – quatre

8. NdT. Les mots en italiques sont en italiques et en français dans le texte original.

étant ma meilleure note. J'ai toujours veillé à noter le nom de la maison de production alors que le nom du réalisateur était optionnel : il n'apparaissait jamais dans les génériques originaux et ne figurait pour la distribution et dans le catalogue du festival que si son nom était fourni par les archives. Nous ne connaissons pas le nom du réalisateur de nombreux films parmi les meilleurs produits par Pathé en 1907 : *Le Petit Jules Verne* est de Gaston Velle, mais qui a réalisé *La Grève des nourrices* ou *Le Baigneur* ou *La Course des belles-mères* ou *Le Pain à la campagne*? J'ai vu *Les Deux Soeurs* de Capellani et *Le Pied de mouton* la première fois simplement en tant que films de Pathé, l'un à Bois d'Arcy (« Très beaux plans des scènes de rue ! » et quatre étoiles, souligné deux fois et surligné en jaune) et l'autre au Filmarchiv en Autriche (« Pas de générique, une féerie totale, l'Escargot Géant ! » avec les quatre étoiles, encadrées avec enthousiasme). En regardant *Amour d'Esclave* (Pochoir. Alma Tadema. Scène avec jeune fille esclave embrassant l'hermaphrodite de *Quo Vadis?*, Ballet = rêve), j'ai dessiné les étoiles les unes après les autres et je me suis demandée si ce film datait vraiment de 1907. Comme il est impossible de vérifier chacun des centaines de titres que j'ai visionnés en préparant le festival, je ne vérifie les informations fournies par les archives que si quelque chose semble anormal. Ce qui me semblait anormal dans ce cas était la sophistication de l'ensemble, alliée à l'ambition de réaliser un film à un niveau de haute culture ; cela n'était censé arriver qu'un an après, en 1908, avec le Film d'Art.

Mais non, le Catalogue Pathé de Bousquet confirma qu'*Amour d'esclave* était une *scène dramatique* de 1907. Le texte du catalogue ressemble à une citation d'un roman historique de l'époque, une projection littéraire de la munificence et de la décadence par Couperus ou Sienkiewicz. Voici les premières phrases :

La scène se passe à Athènes. À l'horizon, la silhouette du Pirée sur le sombre azur du golfe d'Égine. Polymos, à demi couché sur le banc circulaire du péristyle, las des orgies, des chants, des vins et des cithares, repousse distraitemment les riches étoffes, les bronzes de Corinthe, l'ambre et la nacre que lui présentent les marchands nubiens et serre ses tempes de ses mains comme un homme malade et qu'on obsède.⁹

Bousquet avait pour habitude de prendre le synopsis complet dans les catalogues de vente de Pathé et d'omettre les louanges à la fin des textes, mais pour ce film il est assez intéressant (et en accord avec mes impressions) de voir qu'elles sont entièrement citées à partir du catalogue de vente allemand de Pathé :

La mise en scène excellente, la beauté de la coloration au pochoir, les décors fabuleux, le sens artistique qui transparait derrière la réussite esthétique de chacune des scènes ainsi que l'intérêt du sujet, font de ce film l'un des plus sensationnels à avoir jamais été filmés et il est voué à rencontrer un franc succès partout.¹⁰

9. voir la filmographie en ligne : www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com

10. Traduction de la traduction de Mariann Lewinsky. Supplément de la première semaine de décembre 1908 s.p. La photocopie que j'ai consultée à la bibliothèque de la Fondation Jérôme Seydoux Pathé contient des annotations et des retraductions des titres des films en français de la main d'Henri Bousquet.

Bousquet cependant a fourni le nom du réalisateur qui n'était pas mentionné dans ma source, le catalogue de vente allemand de Pathé de 1908, et quand j'ai vérifié quels autres films avaient été réalisés par Capellani en 1907, il s'avéra qu'il s'agissait des meilleurs drames contemporains de cette année, *Les Deux Sœurs*, et trois *féeries* magnifiques – *Le Pied de mouton*, *Cendrillon* et *La Vie de Polichinelle*. En reprenant à rebours sa filmographie pour les années 1906 et 1905, j'ai découvert que Capellani avait aussi réalisé *La Fille du sonneur* et *Le Chemineau*, tous deux des films exceptionnels par leur qualité générale et leurs caractéristiques individuelles, qui tranchaient fortement de la moyenne : le plan d'ouverture du film, avec le vagabond se dirigeant droit sur la caméra, dans *Le Chemineau*, la narration présente des actions qui ont lieu en parallèle sur différents plateaux et avec un grand panorama de Paris, comme celui que regarde le sonneur de cloches qui attend le retour de sa fille toute la nuit dans *La Fille du sonneur*, alors que nous, le public, nous savons qu'elle est partie pour de bon.

Note : « Faire une programmation Capellani ? Dois voir ce qu'il a fait en 1908 ».

Ce qui est advenu après ce moment de cristallisation¹¹ est expliqué dans les catalogues du festival du Cinema ritrovato (2008 à 2011) et dans le DVD « Albert Capellani. Un cinema di grandeur 1905-1911 ». Regardez *Amour d'Esclave*, *Les Deux Soeurs* et *Le Pied de mouton* sur le DVD et vous verrez ce que j'ai alors compris pour la première fois : la grandeur de Capellani. Tout est là, dans ces trois courts métrages.

Découvertes et restaurations

Les organisateurs qui préparent une rétrospective jamais encore présentée, par exemple sur Albert Capellani, doivent trouver quelles sont les pellicules qui existent et où elles se trouvent. Le mieux pour s'en assurer est de consulter la base de données de la FIAF et de demander aux aimables collègues des archives des listes des films de Capellani se trouvant dans leur collection. Dans les deux cas, tout dépend bien entendu du fait que le film a) ait été entré dans la base de données et b) l'ait été en tant qu'œuvre de Capellani. Pour que ces conditions soient remplies, il a fallu que cela apparaisse dans une source – et la principale source dans ce cas serait Bousquet, voire parfois Ford – en tant qu'œuvre de Capellani (je reviendrai sur le sujet problématique de sa filmographie un peu plus loin).

De nombreux films de Capellani ont été conservés. J'ai trouvé en tout quelques 50 copies destinées à être projetées dans les grandes collections d'Europe et des Etats-Unis : le CNC-AFF (Centre National de la Cinématographie – Archives françaises du film), la Cinémathèque française, le BFI, le Nederlands Filmmuseum (à présent le EYE Film Institute Netherlands), la Narodni Filmovy Archiv à Prague, le Gosfilmofond de Russie, la George Eastman House et la Bibliothèque du Congrès aux Etats Unis. Les œuvres des premières années (1905-1909), les grands moyens métrages (1913-1914) et les films réalisés aux Etats-Unis (1915-1922) sont plutôt bien conservés. Ce n'est pas le cas des films que Capellani a réalisés de 1910 à 1912. Parmi les 45 titres environ, seuls douze existeraient encore à présent et 33 environ seraient perdus, parmi lesquels *Les Mystères de Paris*, *Cyrano de Bergerac*

11. Le point de non-retour quand on tombe amoureux que décrit Stendhal en 1822, dans *De l'Amour*.

et *La Danseuse de Siva*. Pourquoi? J'ai posé cette question à Stéphanie Salmon en 2010, elle m'a dit qu'une raison qui expliquerait le taux de conservation lamentable de ces années pourrait être dû au fait que Pathé, dans les premières années de location de films, ait recyclé les copies de distribution qui lui avait été rendues, en grattant la couche d'image et en réémulsionnant la pellicule.

Peut-on espérer voir un de ces films perdus refaire surface? Il y a eu et il peut y avoir des miracles, comme le prouvent les trois cas qui suivent.

En 2008, quand j'ai fait la programmation des films de Capellani de 1908, une grande partie de ses principales œuvres de cette année n'était pas disponible. On ne pensait que seule une partie de *L'Assommoir* (connu pour être l'un des premiers films de fiction français, d'une longueur originale de 740 m) existait encore et pour *L'Homme au gants blancs*, il n'y avait apparemment qu'une version fragmentaire (130 m sur un total de 310 m) et de piètre qualité – une version gonflée à partir d'un 28 mm – qui pouvait être projetée, et *L'Arlésienne* avait disparu, un de ces films que la légende disait perdus. Les personnes à la recherche des films français des premières années consultent régulièrement le site Internet des Archives de Gaumont Pathé. Et là, au début de 2009, tout à coup, une nouvelle copie de *L'Assommoir* est apparue sous mes yeux incrédules, diffusée sur le site, avec un time-code et entière! J'ai appris par Manuela Padoan, directrice des Archives de Gaumont Pathé qu'elle avait récemment découvert un stock appartenant à une dynastie de forains belges, la famille Van de Voorde, qui était composé de plus de cent films datant de 1902 à 1908 (la majorité étant des films de Pathé ou de Gaumont), et un grand nombre d'affiches, en parfait état, des mêmes années et un nombre renversant d'au moins 3 000 objets, des parties démontées d'un théâtre mécanique spectaculaire, le *Théâtre mécanique Morieux* avec des décors panoramiques peints gigantesques et des marionnettes mécaniques.¹² *L'Assommoir* devait être l'un des tout derniers films que les Van de Voorde achetèrent à Pathé. De nombreux forains abandonnèrent cette pratique après le passage de la distribution de la vente à la location; mais je ne sais pas, au jour d'aujourd'hui, à quel moment exact les Van de Voorde ont cessé de projeter des films durant leurs spectacles.

L'Arlésienne était une autre découverte miraculeuse. J'ai pris pour habitude de demander aux archives des listes de leurs titres de Capellani plus d'une fois et d'essayer de poser cette question à une personne différente de celle qui avait établi la liste précédente. Fin 2008, j'ai eu une deuxième ou troisième liste des films de Capellani dans la collection de Serge Bromberg et Eric Lange de Lobster: une liste de vingt-deux titres au lieu des quinze de la liste précédente et, là, dans la feuille Excel aux petits caractères, j'ai vu et lu «*L'Arlésienne. Albert Capellani (?)*». J'ai regardé le mot encore et encore de peur que ce que j'appelais de mes vœux m'ait encore une fois bercée dans l'illusion ou m'ait induite en erreur dans ma lecture d'un titre similaire. Le mot imprimé noir sur blanc «*L'Arlésienne*» a résisté, s'est maintenu, n'a pas disparu et ne s'est pas transformé en un autre titre comme *L'Absente* ou *L'Assommoir*.

Un titre dans une liste sans autre spécification peut être tout (une copie nitrée en parfait état) ou pratiquement rien (un fragment, une ruine en décomposition, un négatif horrible en 16 mm). L'étape suivante est donc d'aller voir l'objet auquel se réfère le titre. Ce qui est facile à dire qu'à faire:

12. Les films et les affiches furent acquis et restaurés par ceux qui les avaient produits cent ans plus tôt, Gaumont et Pathé, les objets, par Jean-Paul Favand, collectionneur et propriétaire du Musée des arts forains. On peut en voir une sélection à l'exposition «*Dreamlands*» (5. 5.-9. 8. 2010) au Centre Pompidou. Voir www.arts-forains.com

Tournage des *Misérables* : Albert Capellani donne des instructions aux figurants. A l'extrême droite de l'image, avec chapeau de paille, l'opérateur Pierre Trimbach.

19 janvier 2009. Mariann Lewinsky : Il paraît que vous avez une *Arlésienne*, 1908. Or, Capellani m'intéresse et je ne crois pas que le film existe ailleurs. Est-ce que tu me le fais voir quand je viens la prochaine fois, début mars?

16 février 2009. Eric Lange : Je vais ramener la copie nitrates à Lobster lors de mon prochain voyage au stock.

17 février 2009. Eric : Le film porte bien son nom. Je n'ai pas retrouvé la copie au stock. Je serai absent la semaine prochaine. Je ferai une nouvelle tentative à mon retour.

15 avril 2009. Mariann : Est-ce que tu as récupérée [sic] *L'Arlésienne*? J'ai décidé de faire tout Capellani en 2010, donc si le film est retrouvé, il m'intéresse toujours, pour le programme de l'année prochaine. Je crois que c'est un titre important et une copie extrêmement rare.

16 avril 2009. Eric : Toujours pas d'*Arlésienne*. Je ferai une nouvelle tentative la prochaine fois que j'irai au stock.

29 janvier 2010. Mariann : Mes notes pour L'ARLÉSIENNE : Nitrates complets, 300 m, et 16 mm. Peut-être le nitrates a disparu mais vous avez toujours le 16? Je pourrais passer mardi prochain.

29 janvier 2010. Eric : J'ai bien peur que cela ne soit pas possible mardi. Je ne serai pas là et les films non plus. L'ARLÉSIENNE n'est pas réapparue.

9 avril 2010 10:30

Eric : Grande nouvelle : J'ai retrouvé *L'Arlésienne*.

Tu pourras faire sa connaissance lors de ta prochaine visite parisienne.

9 avril 2010 12:28

Je te confirme que notre copie de *L'Arlésienne* est en bon état, N & B avec titres teintés [sic] et globalement complète. Elle mesure 302 m (Bousquet donne 355), mais l'action est complète. Il manque le carton fin.

21 avril 2010 Mariann : Jeudi matin chez vous – je dois repartir pour Oberhausen de Paris-Nord à 10 25. Donc 8 30 ou 9 00. 8 45?

21 avril 2010. Eric : C'est parfait.

J'ai pris part à de tels échanges de courriers électroniques avec des amis dans d'autres archives pendant des années et je dois encore voir ce qui est resté des films *Le Foulard merveilleux* (1908) et *Un monsieur qui a un tic* (1911). Mais pour *L'Arlésienne*, le résultat fut fantastique ; la nouvelle pellicule de sécurité fut projetée pour la première fois à Bologne le 28 juin 2010 et, en 2011, le film fut disponible en DVD avec douze autres films de Capellani datant de 1905 à 1911, avec le tout aussi impressionnant *L'Homme aux gants blancs*. Ce film fut perdu et redécouvert de manière complètement différente.

Les copies nitrates redécouvertes de *L'Assommoir* et *L'Arlésienne* étaient suffisamment complètes pour pouvoir être dupliquées telles quelles, mais dans le cas de *L'Homme aux gants blancs* la version complète n'a revu le jour qu'après une reconstruction comme un puzzle utilisant quatre éléments, tous très incomplets et issus de quatre archives différentes : ce qui restait d'un négatif nitrates de la Cinéma-thèque française, une version en 28 mm fragmentaire avec des intertitres en italien à Bologne et deux bobines de 28 mm avec des intertitres en français à Lobster et Eye. J'ai utilisé le scénario original et une copie nitrates positive avec une image très détériorée mais des intertitres plutôt complets (en allemand) pour me servir de référence pour la reconstruction de ce film à suspense élaboré. La restauration fut

financée par la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé et la nouvelle version fut produite par L'Imagine ritrovata (Bologne).

À présent, plusieurs films de Capellani sont encore en attente (et je les attends) de restauration : *Not' fanfare concourt* (1908, EYE, 28 mm), *La Belle Limonadière* (1914, CNC, image complète, pas d'intertitres), *Social Hypocrites* (1918, CNC, grain fin), *Oh Boy!* (1919, Lobster, 28 mm) et *The Inside of the Cup* (1921, LoC, grain fin). Les fragments non restaurés les plus importants que je connaisse sont 65 m de *Les Deux Orphelines*, la première bobine de *Flash of the Emerald* (1915) et 200 m de *The House of Mirth* (1918). De nombreuses féeries, dont *Riquet à la houppe* (1908, BFI), ont été conservées en noir et blanc et doivent être restaurées en couleur puisque leur couleur est fondamentale pour apprécier *Féeries et contes*.

Etat des questions: Filmographie et Auteurisme

Dans leur incomparable *Histoire comparée du cinéma*, Jacques Deslandes et Jacques Richard ont mis à la fin de chaque partie une page consacrée à un *Etat des questions*. L'une de mes questions concerne la filmographie et, la question liée à la filmographie est de savoir si Capellani doit être considéré comme un *auteur*, ou non, ou peut-être s'il en était un pour certaines périodes de son activité et non pour d'autres.

Quand vous entamez des recherches sur un réalisateur, vous partez à la recherche de sa filmographie, laquelle vous donnera les grandes lignes de l'œuvre de votre héros. Nous avons la chance d'avoir comme outil la formidable filmographie de Pathé Production établie par Henri Bousquet. La tâche semble assez facile : une filmographie de Capellani élaborée à partir de l'œuvre majeure et révolutionnaire de Bousquet et complétée ou corrigée grâce à des sources et des informations supplémentaires. Toutefois, les sources auxquelles Bousquet a eu recours restent quelque peu mystérieuses, assurément pour les films d'avant 1910, mais aussi pour les années qui suivirent.¹³ En juin 2003, Bousquet a mentionné dans un entretien avec Michel Marie « deux anciens registres de 1907 à 1913 et de 1914 à 1926... aujourd'hui précieusement conservés par les Archives Pathé à Saint-Ouen »¹⁴, mais qu'en est-il des années précédentes, 1905 et 1906 ? Est-il possible que les registres dont Bousquet fait mention indiquent le nom du metteur en scène à côté du titre d'une production ; c'est le cas dans deux registres de la S.C.A.G.L. (que Georges Sadoul a récupéré dans une pile de détritits, comme il l'a noté dans la première page). Ils couvrent les périodes allant du (a) 2 novembre 1910 au 12 décembre 1911 et du (b) 7 mai 1913 au 3 juin 1919, mais le deuxième volume énumère des productions cinématographiques datant seulement de 1914 et avant, le reste est constitué de correspondances commerciales et de factures d'électricité. Il semble que Bousquet n'ait pas utilisé cette source primaire, puisqu'il y a de nombreux films où

13. Henri Bousquet ne cite pas toujours ses sources, mais, comme c'est Bousquet, il est exclu qu'il ait donné une information sans l'avoir trouvée dans une source. Il est toutefois possible qu'il ait eu recours à des sources secondaires et peu fiables comme la filmographie de Charles Ford.

14. *La firme Pathé Frères, 1896-1914*, sous la direction de Michel Marie et Laurent Le Forestier, avec la collaboration de Catherine Schapira. Paris, AFRHC, 2004.

Capellani est noté en tant que metteur en scène, alors que Bousquet les attribue à quelqu'un d'autre (plus d'une fois, au scénariste de ces films). Et il nous faut tenir compte du fait que Capellani était le directeur artistique de la S.C.A.G.L. – et, à ce titre, supervisait et coréalisait beaucoup de films où il n'est pas crédité à la mise en scène.¹⁵ Il en va de même pour Ferdinand Zecca, directeur artistique aux Studios Pathé où Capellani a commencé en tant que metteur en scène fin 1905. Les premiers films de Pathé ont (outre les acteurs qui, à l'époque, étaient beaucoup plus indépendants dans leur appropriation d'un rôle, en particulier les acteurs comiques comme Linder ou Deed), probablement au moins cinq coauteurs : Ferdinand Zecca, le scénariste, le décorateur¹⁶, le metteur en scène, l'opérateur et – Ferdinand Zecca. Pour les films des années 1905-1908 attribués à Capellani, il faut le considérer comme un auteur parmi d'autres, voire comme un *primus inter pares*. Et certains de ses films sont des remakes comme, par exemple, *Samson* et *La Belle au Bois dormant* de 1908 qui se basent sur des titres de Pathé de 1902. Les quatre films sont tous excellents.

Les films de Pathé étaient clairement le fruit de productions collectives d'équipes de studios et non des créations d'un *auteur-artiste*. Les mémoires d'anciens collaborateurs de Pathé comme le décorateur Hugues Laurent ou l'opérateur Pierre Trimbach dépeignent avec vivacité ce travail d'équipe.¹⁷ Georges Fagot, le secrétaire de Ferdinand Zecca, se rappelle et réinvente en 1932 le commencement de *Les Débuts d'un patineur*.¹⁸ (J'ai transformé le texte de Fagot en mini-pièce sans changer quoi que ce soit du dialogue).

(*Un matin d'hiver de 1907. Capellani entre dans les studios de la rue du Bois.*)

Capellani : Le lac de Saint-Mande est gelé ! C'est l'occasion ou jamais de tourner une scène de patinage.

Zecca : Oui, mais quelque chose de drôle. Prenons quelqu'un qui patine mal.

Capellani : Ou qui ne sache pas patiner du tout.

Zecca : Et de chic, pour que ce soit plus ridicule (*Se frappant le front*) Parbleu ! Il nous faut Max Linder !

D'ailleurs, *Les Débuts d'un patineur* ne fut pas une réalisation de Zecca ou de Capellani ou des deux, la filmographie de Pathé cite Louis Gasnier à la mise en scène. Les mémoires de Hugues Laurent regorgent d'informations techniques : noms, détails quant à la production de tel ou tel film, chiffres précis. Et il mentionne que l'équipe créative regardait toutes les semaines les nouveaux films ensemble.

Tous les lundis matin, M. Charles Pathé réunissait, dans la salle de projections, le directeur des deux théâtres [Lépine, ML], les metteurs en scène, les décorateurs et les opérateurs, pour se faire présenter le travail de la semaine écoulée, discuter ce travail, y apporter des modifications (...) et donner des directives pour le travail à réaliser.

15. Voir la remarque de conclusion de Bernard Basset dans la partie sur son grand-père sur www.lips.org/bio_capellani.asp

16. Selon les mémoires de Gaston Dumesnil, ils touchaient les mêmes salaires que le metteur en scène, en moyenne 400 francs en or, en 1906. *Bulletin de l'Association française des ingénieurs et techniciens de cinéma*, n° 16, 1957, p. 11.

17. Hugues Laurent, « Le décor de cinéma et les décorateurs », – le *Bulletin de l'Association française des ingénieurs et techniciens de cinéma*, n° 16, 1957, p. 3-10. Christine Leteux m'a aidée à trouver ce texte important à la BnF.

18. « A l'aube du cinéma, Les Souvenirs de Georges Fagot », *L'Image*, n° 30, 1932, p. 28.

Laurent est un témoin très fiable même si ses mémoires sont des *Souvenirs de 50 ans!...*, de 1957. Grâce à lui, nous apprenons que Capellani était le metteur en scène de deux films de 1906 qui apparaissaient sans son nom dans la filmographie de Pathé: *Le Prestidigitateur* (qui deviendra *Le Prestidigitateur pratique*) et *Les Amours de Pierrot* (aussi *La Folie de Pierrot* ou *La Revanche de Pierrot*). Une autre source merveilleuse est constituée par les mémoires de Pierre Trimbach, opérateur sur de nombreux films de Capellani à la S.C.A.G.L.: celui-ci décrit la manière dont Capellani conduisit une équipe de tournage jusqu'au siège des membres de la Bande à Bonnot, mais aussi comment Debussy traînait au studio de Vincennes et rêvait de filmer *La Cathédrale engloutie*; il raconte aussi comment Capellani tourna un film se déroulant dans un village exotique avec des cactus, des palmiers et des habitants noirs sommairement vêtus et avec, dans le rôle du méchant, un crocodile (remplaçant la panthère, trop nerveuse pour jouer ce jour-là) qui attaquait une jeune Française perdue dans la forêt. Quelqu'un a-t-il une idée du film de Capellani dont il pourrait s'agir? Je suis ouverte à toute suggestion.

La grande saga de Capellani va se poursuivre. J'espère être en mesure de faire restaurer plus de films et de présenter à nouveau une programmation à Bologne. J'aimerais aussi faire une recherche complète, mais mes priorités, en termes de temps, sont différentes et je suis donc très reconnaissante envers ceux qui font des recherches sur Albert Capellani.

Pour finir, mon travail était le fruit d'une entreprise individuelle et un risque. Ce qui m'a énormément aidée est la passion d'autres personnes pour Capellani et je les remercie d'avoir voulu si fortement voir un film précis, ou le plus de films possible, de Capellani: cela qui ne m'a pas laissé d'autre choix que de visionner et de montrer le plus grand nombre possible d'entre eux à Bologne. Bryony Dixon est partie avec moi en quête d'éléments de *La Vie de Polichinelle* qui auraient été préservés et, pour l'instant, nous avons trouvé la deuxième moitié de ce film deux fois, dans une qualité excellente mais, malheureusement, rien de bien pour la première moitié. David Mayer a écrit une lettre fervente et revigorante «récupérant encore du plaisir extraordinaire du *Pied de Mouton*... ce film remarquable qui, en environ un quart d'heure, utilisait tous les effets mécaniques du théâtre du XIXe siècle: deux trappes à apparition, deux trappes dans les étoiles, une toile de fond fluide permettant des apparitions soudaines, des battants tombants pour changement de décor, des praticables qui se rabattent sur le côté et des élévateurs, des effets de séparation et de disparition, de flottement et une transformation en apothéose».

Jay Weissberg et moi sommes devenus des collectionneurs d'Albert Capellani le mois dernier. Nous achetons ou acceptons les copies des films perdus de Capellani, au cas où vous en auriez à vendre ou à donner.

(traduction Delphine Pallier)