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

Albert Capellani directeur artistique de la SCAGL ou l'émergence de l'auteur

Dominique Moustacchi et Stéphanie Salmon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4751>

DOI : 10.4000/1895.4751

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

Pagination : 99-119

ISBN : 978-2-913758-63-6

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Dominique Moustacchi et Stéphanie Salmon, « Albert Capellani directeur artistique de la SCAGL ou l'émergence de l'auteur », *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/1895/4751> ; DOI : 10.4000/1895.4751

Tournage d'un film de la SCAGL (date et lieu non identifiés).

Albert Capellani directeur artistique de la SCAGL ou l'émergence de l'auteur

Dominique Moustacchi, Stéphanie Salmon

Les débuts

Avant d'être nommé directeur artistique de la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres, dès sa création en 1908, Albert Capellani débute sa carrière comme acteur au Théâtre Libre d'André Antoine puis devient régisseur du théâtre de Firmin Gémier. En 1904, il est administrateur de la scène de l'Alhambra où il dirige bon nombre de ballets¹. Il quitte ensuite le milieu théâtral en 1905, quand le directeur de la production de Pathé, Ferdinand Zecca, lui propose de l'engager comme assistant, puis comme scénariste, si l'on en croit l'interview qui lui est consacré dans *Le Cinéma et l'Echo du cinéma réunis* en 1912²,

Après avoir débuté par des scènes interprétées par André Deed, il remporte un premier prix avec *Don Juan* lors d'un concours de scénarios.

Pathé lui demande bientôt son « concours comme metteur en scène » et, toujours sous la houlette de Ferdinand Zecca, il dirige de courts mélodrames. Le départ de Gaston Velle pour la Cines à Rome en 1906 lui laisse une place libre et lui permet de se lancer dans la réalisation de contes qui feront son succès, tels *Le Pied de mouton*, *Le Chat botté*, *Cendrillon*, *Peau d'Âne*. Il acquiert une certaine reconnaissance puisqu'il sera approché par la société du Film d'Art, selon l'article précédemment cité :

Lors de la tentative cinématographique de M. Le Bargy, Capellani fut pressenti par l'ex sociétaire de la Comédie-Française. Il ne donna pas suite aux propositions qui lui furent faites.

1908 est une année décisive pour la société Pathé puisque après avoir lancé la location des films, elle commence à s'intéresser à l'édition pour diversifier son offre aussi bien en France qu'à l'étranger. C'est pourquoi elle participe activement à la création de la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres, fondée par Saul et Georges Merzbach, banquiers liés à la firme au coq³, associés à deux

1. *Le Cinéma et l'Echo du cinéma réunis*, n° 14, 18 octobre 1912

2. *Ibid.*

3. Les frères Merzbach (La société « Les Fils de Bernard Merzbach ») est l'un des établissements où sont déposés les titres Pathé. La famille est intervenue dans l'acquisition de l'usine Blair en 1906. Elle s'associe bientôt à Edmond Benoit-Lévy pour fonder la société Les Cinémas Modernes.

écrivains de renom, Pierre Decourcelle et Eugène Iugenheim. Cette société anonyme a pour objet « L'adaptation, la composition et la représentation cinématographique, photographique, phonographique tant en France qu'à l'étranger d'œuvres littéraires et dramatiques d'auteurs français ou étrangers, décédés ou vivants (...) ».⁴

La marque SCAGL est déposée à Paris le 13 novembre 1909. La société est créée dans la mouvance du Film d'Art et dépend de la Compagnie de Charles Pathé qui, actionnaire et administrateur, lui fournit une aide matérielle et logistique pour le tournage, mais aussi pour le développement et l'édition des films. Pour en faire son principal organe de production, Pathé va également construire de nouveaux studios à la pointe de la technique, sur le terrain du Petit Parc attenant à son usine de Vincennes, afin d'y assurer des œuvres de prestige.

En fondant et contrôlant de nouvelles firmes, Pathé affronte la « crise du sujet », le public commençant à être saturé de bandes comiques ou de drames désormais jugés simplistes, comme le rappelle l'éditorial de Georges Dureau « Vers le Progrès » en juin 1909 :

Les films d'un comique puéril succédaient aux films niaisement pleurnichards (...). Tous les esprits un peu avisés désertaient l'écran au nom du bon goût (...). Nos meilleurs éditeurs le comprirent avec clairvoyance (...). Ce fut l'époque où MM. Pathé et Gaumont firent un choix plus sévère dans le sujet des scénarios proposés et dictèrent à leurs metteurs en scène un souci moins léger de la vérité scénique, de la vraisemblance et du vrai (...)⁵

Mais la constitution de la SCAGL a surtout pour but de concurrencer Le Film d'Art, fondé en février 1908, dont la mission est « La fabrication (...) de scènes établies sur scénarios signés d'auteurs contemporains, avec le concours d'artistes connus »⁶, en programmant à son tour des adaptations des grands succès de la littérature. Néanmoins, force est de constater, à la lecture de la presse, que le lancement du Film d'Art lors de sa soirée inaugurale salle Charras le 17 novembre 1908, passionne bien davantage que les débuts de la SCAGL. Certains quotidiens, qui jusque-là n'ont jamais fait preuve d'intérêt pour le cinématographe, lui consacrent des articles, tels *Le Gaulois*, *Gil-Blas*, *Le Matin*⁷ ou encore *Le Temps*⁸, sous la plume d'Adolphe Brisson, son célèbre critique théâtral. Quant à la presse corporative, *Phono-Ciné-Gazette*⁹ lui dédie une page entière : « Une première sensationnelle », et *Ciné-Journal*, dans un article intitulé « Le Théâtre cinématographique¹⁰ » reviendra longuement sur les qualités littéraires et artistiques de *L'Assassinat du duc de Guise*.

4. *Phono-Ciné-Gazette*, « Informations financières » d'après *Journal Officiel*, 22 juin 1908, n° 81, 1er août 1908

5. *Ciné-Journal*, n° 44, 19-26 juin 1909

6. Statuts cités par Karim Ghiyati in *1895*, n° 33, « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », Paris, Ed. Afrhc / Cineteca di Bologna, p. 198

7. Articles reproduits dans *Phono-Ciné-Gazette*, n° 90, 18 décembre 1908

8. *Le Temps*, 23 novembre 1908

9. *Phono-Ciné-Gazette*, n° 89, 1er décembre 1908

10. *Ciné-Journal*, n° 63, 17 novembre 1909

L'Arlésienne

Or, la SCAGL devance Le Film d'Art d'un mois puisqu'elle présente début octobre dans la luxueuse salle Omnia-Pathé, sa première production, *L'Arlésienne* d'après Alphonse Daudet, mise en scène par Albert Capellani.

L'œuvre, longtemps considérée comme perdue, a été retrouvée par Lobster Films dans une copie malheureusement incomplète. La distribution est de grande qualité : Henri Desfontaines, Paul Capellani et Henry Krauss, tous comédiens du théâtre de l'Odéon. De plus, c'est la première fois que l'on associe à un film une musique composée par un auteur renommé, bien que celle-ci fut créée par Georges Bizet pour la pièce de Daudet donnée au théâtre du Vaudeville. Il est difficile d'imaginer que ce choix musical soit un simple effet du hasard, au moment où Camille Saint-Saëns écrit spécialement une partition pour le cinéma à l'occasion de *L'Assassinat du Duc de Guise*.

Il semble que cette « première » n'eut que peu d'échos dans la presse bien que l'on puisse imaginer que le Tout-Paris littéraire et artistique y fut convié. Le film connaît cependant une certaine renom-

mée à l'étranger comme l'atteste cette critique du *Bioscope* le 27 novembre 1908¹¹ après une projection au cinéma Alhambra à Londres :

L'Arlésienne a été (...) un réel succès. (...) Il n'y avait pas de longueurs, les scènes se succédaient si rapidement que l'intérêt des spectateurs critiques était non seulement maintenu mais même intensifié. Le paysage rural est singulièrement beau et la chaleur du soleil rayonnant nous a emmené dans un paysage féérique.

En France, seul *Phono-Ciné-Gazette*¹² lui dédie un court article très élogieux dans sa rubrique « Ciné-Nouvelles » :

L'adaptation au cinéma de la célèbre *Arlésienne* d'Alphonse Daudet obtient auprès du public un succès considérable ; (...) de nombreux applaudissements accueillent à l'Omnia *L'Arlésienne* (...). Et M. Le Bargy demandait l'autre jour s'il y avait une « claque » payée. Il n'y a jamais eu de claqueurs patentés dans les cinémas (...).

Le journal vante encore le succès de l'œuvre dans son numéro suivant, sous le titre « Un Art nouveau », article signé par Francis Mair, pseudonyme de plume d'Edmond Benoit-Lévy. Il n'est pas surprenant que ce corporatif, dirigé par Edmond Benoit-Lévy, par ailleurs avocat-conseil de Charles Pathé et cofondateur de l'Omnia, évoque *L'Arlésienne* dans des termes aussi flatteurs. Plus surprenante est la réaction rapportée de Charles Le Bargy dont on peut se demander si elle n'est pas le signe persistant de la rivalité entre les deux sociétés. Témoin également de cette concurrence, le commentaire de Richard Cantinelli¹³, directeur du Film d'Art entre juillet et décembre 1908, dans une lettre adressée à Henri Lavedan datée du 28 septembre :

« (...) La Société des Auteurs (Decourcelle) a sorti déjà un film, *L'Arlésienne*, bien comme photo, mais à peu près nul comme mise en scène et comme artistes. (...) »

Par ailleurs, comme le note très justement Alain Carou¹⁴, le film est directement contemporain de *Mireille*, réalisé par Henri Cain d'après Frédéric Mistral et produit par Le Film d'Art, qui, bien que sorti en juin 1909, fut tourné un an auparavant. Dans les deux cas, il s'agit de tournages en extérieur, en pays d'Arles. On peut parler d'une véritable compétition pour donner des adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires aux thématiques très proches dans l'esprit du public. Le but est clairement revendiqué par les deux sociétés de toucher une population plus « bourgeoise » et citadine que celle habituée jusque là à aller au cinématographe.

11. Cité par Mariann Lewinsky, livret du coffret DVD « Albert Capellani, un cinema di grandeur 1905-1911 », Italie, Ed. Il Cinema ritrovato

12. *Phono-Ciné-Gazette*, n° 86, 18 octobre 1908

13. Cité par Alain Carou in 1895, n° 56 « Le Film d'Art et les films d'art en Europe, 1908-1911 » p. 51

14. Alain Carou, *Le Cinéma français et les écrivains, histoire d'une rencontre, 1906-1914*. Paris, Ed. Ecole nationale des Chartes / AFRHC, 2002, p. 133

Capellani et l'organisation de la SCAGL

On peut imaginer l'état d'esprit de Charles Pathé quand il s'est lancé dans l'aventure de la SCAGL : son implication ne va pas sans une mise sous tutelle de la jeune société. D'après les clauses du contrat entre cette société et la Compagnie signées le 6 avril¹⁵:

(...) M. Charles Pathé choisira les scénarios et assumera la direction artistique. Nous éditerons tous les négatifs et les bénéfices nets provenant de la vente seront partagés entre la Société des Auteurs et notre Compagnie.

Ce pouvoir de Pathé sur les scénarios consiste surtout à choisir les sujets lui paraissant aptes à plaire au public. Pathé fait la jonction entre le théâtre de prise de vue, auquel ses équipes sont fortement associées (Albert Capellani en est l'un des transfuges), et la partie commerciale assurée par la Compagnie. Cette organisation est d'ailleurs décrite par Richard Cantinelli à Henri Lavedan le 4 août 1908¹⁶, toujours très critique vis-à-vis de la SCAGL :

Ils [Pathé] se sont d'ailleurs rendus compte que notre société [Le Film d'Art] est beaucoup mieux organisée que la société concurrente [SCAGL] et M. Charles Pathé a dit en propres termes que, nous au moins, nous apportons la besogne toute faite, alors que les auteurs Decourcelle fournissent bien des scénarios mais que tout le travail de la mise en scène, voire de l'adaptation cinématographique leur incombe, à eux Pathé.

Il semble néanmoins que Capellani ait eu assez rapidement la possibilité de choisir lui-même ses scénarios, preuve de son autonomie et de son pouvoir au sein de la SCAGL, comme en témoigne cette anecdote rapportée par son opérateur Pierre Trimbach¹⁷:

(...) Après le vol de la Joconde en 1911, un jeune auteur se présenta à Capellani pour lui présenter un scénario *La Mona Lisa* qui aurait l'avantage d'être d'actualité. Ce que le réalisateur accepta pour la plus grande joie du scénariste qui n'était autre qu'Abel Gance... Le film est ensuite sorti sous le titre *Un tragique amour de Mona Lisa*.

C'est donc dans un souci de rentabilité et de contrôle que la Compagnie décide de faire appel à un metteur en scène chevronné, ayant déjà fait ses preuves en son sein pour superviser la production de la firme nouvelle ; ce que confirme d'une certaine façon Alain Carou¹⁸ en rapportant le témoignage de Georges Hatot :

15. Séance du Conseil d'administration de la compagnie du 6 avril 1908 ; livre I, p. 365-366, coll. FJSP. Cité par Stéphanie Salmon in 1895 n° 56, *op. cit.*, p. 74

16. 1895, n° 56, *op. cit.*, p. 75

17. Pierre Trimbach, *Quand on tournait la manivelle ou les mémoires d'un opérateur de la belle Epoque*, Paris, Ed. Cefag, 1970, p. 43

18. Alain Carou, *Le cinéma français et les écrivains, histoire d'une rencontre, 1906-1914. op. cit.*, p. 207

« Comme Capellani ne s'entendait pas avec Zecca, Pathé l'a glissé à Decourcelle quand la SCAGL a été créée ».

Homme énergique et entreprenant, Albert Capellani est nommé directeur artistique à un moment où Pathé renouvelle son équipe de réalisateurs « maison ». Il supervise les réalisations et scénarios de bon nombre de nouveaux venus tels Georges Monca, Michel Carré, Henri Desfontaines, René Leprince, Georges Denola, Henri Andréani. Cette équipe forme un futur vivier, et l'on constate que, de ceux qui ont fait la renommée du coq, seuls restent encore à cette époque Ferdinand Zecca, Lucien Nonguet et Segundo de Chomon.

Pour assurer le succès de ses films, Albert Capellani fait également appel à de nombreuses vedettes de théâtre comme Berthe Bovy, Henry Krauss ou encore son frère Paul, qu'il fait travailler avec lui. Véritable découvreur de talents, nous supposons qu'il amène Harry Baur à la SCAGL. En effet, l'acteur a fait partie de la troupe de Firmin Gémier à partir de 1907, avant de démissionner le succès venant¹⁹. Bien que les deux hommes n'aient pas pu s'y croiser, Capellani ayant quitté la troupe en 1904, on peut imaginer que celui-ci a gardé des liens car il continuait à suivre l'activité théâtrale. Harry Baur, désœuvré après une tournée en Amérique du Sud dont il rentre malade, aurait répondu à une proposition de la SCAGL. Le directeur artistique le fait jouer pour la première fois au cinéma dans *La Jeunesse de Vidocq ou comment on devient policier*, en juillet 1909, avant de le faire tourner dans diverses comédies dont *L'enlèvement de Mlle Biffin* avec Prince et Mistinguett. Harry Baur démarre sa carrière cinématographique comme acteur comique, mais dès le milieu de l'année 1910, il aborde des rôles dramatiques.

Mistinguett fait ses débuts au cinéma dans *L'Empreinte ou la main rouge* et dès le mois de mai 1909 tourne une scène comique pour le compte de la SCAGL, *Un mari qui l'échappe belle*. Ce sera ensuite *Fleur de pavé* avec Prince. Elle raconte dans son autobiographie²⁰ que le scénario du film, réalisé par son ami Michel Carré (elle joua dans l'une de ses revues) fut improvisé en une demi-heure, le tournage étant bloqué à cause de la neige. En l'absence de sources plus précises, il est difficile de savoir à qui revient la décision d'engager la jeune femme, mais on peut penser que Michel Carré, scénariste à la SCAGL depuis 1908, réalisateur à partir de 1909 et fidèle collaborateur de Capellani puisqu'ils cosigneront nombre d'adaptations, lui en ait parlé... Capellani donnera d'ailleurs à la comédienne l'un de ses premiers rôles dramatiques dans *Les Deux Chemins*, avant de lui offrir celui d'Éponine dans *Les Misérables*.

Dans l'entretien que Capellani a accordé à Albert Bonneau pour *Cinémagazine* en 1923²¹, on peut lire :

(...) Albert Capellani me conte ses débuts à la tête de la production de la SCAGL. Il compte à son actif le baptême de « Rigadin » qui interpréta ses premières bandes sous sa direction, ainsi que Max Linder. Il fut aussi le parrain de « Boireau » alias André Deed (...).

19. Hervé Le Boterf, *Harry Baur*, Paris, Ed. Pygmalion-Gérard Watelet, 1995

20. Mistinguett, *Toute ma vie*, Paris, Ed. Julliard, 1954

21. *Cinémagazine* n° 16, 20 avril 1923

Ces affirmations sont difficiles à vérifier mais elles témoignent en tout cas de la grande part d'autonomie qu'avait Capellani au sein de la société.

Enfin, il est le metteur en scène habile des grands succès de la SCAGL, et en particulier des adaptations restées célèbres d'Emile Zola, Victor Hugo ou encore Alexandre Dumas. Ses tournages, souvent très brefs, s'enchaînent à un rythme effréné à raison de un à deux films par mois, voire parfois trois²². A partir de janvier 1911, il bénéficie en cela de l'aide de Paul Polthy, par ailleurs acteur-figurant dans bon nombre de ses bandes. Dans le livre de compte de la SCAGL²³, à partir de 1911, son nom est systématiquement accolé à celui du réalisateur. On peut supposer que Polthy a une fonction de régisseur ou d'accessoiriste comme le confirme Alain Carou²⁴. Ses responsabilités n'en sont pas moins soumises à la hiérarchie de Pathé, exigence commerciale oblige. Il semble, d'après le témoignage d'Etiévant²⁵, que Zecca, directeur de la production chez Pathé exerce son ascendant jusqu'à une date avancée :

Dans *Les Misérables*, [Zecca] a fait couper 6 ou 700 mètres. Il a dû le regretter étant donné le succès du film.

A propos de la longueur des films, et par extension de la composition des programmes hebdomadaires, la SCAGL semble d'ailleurs être un pilote pour Pathé, qui l'appréhende en quelque sorte comme une zone d'expérimentation : toujours selon Etiévant, le projet initial des *Misérables* portait sur cinquante-deux épisodes.²⁶

L'Assommoir

Jusqu'au tout début des années dix, le métrage moyen des bandes de fictions dramatiques des maisons d'édition les plus importantes varie peu et oscille en moyenne entre 100 et 350 mètres. C'est pourquoi *L'Assommoir*, qu'Albert Capellani tourne à l'hiver 1908 mais qui ne sera distribué qu'en avril 1909, adapté par Michel Carré et lui-même, fait figure d'exception absolue de par sa longueur de 740 mètres. De même, *L'Arlésienne* avait été voulue comme une œuvre majeure si l'on considère son

22. Il en tourne par exemple trois en septembre 1910, trois autres en novembre, 4 en février 1911 (registre de distribution de la SCAGL, Cinémathèque française, CJ 1676-B 216).

23. Déposé à la bibliothèque de la Cinémathèque française, côte CJ1676-B216

24. Alain Carou, *Le cinéma français et les écrivains, histoire d'une rencontre, 1906-1914*, op. cit., p. 206 : « (...) Dans une lettre à un fournisseur, Boudier demande que les acquits soient libellés au nom de la société, «le nom de M. Polthy, employé de la maison ne devant pas figurer dans nos opérations», ce qui suggère que c'est lui qui s'occupe du suivi des locations d'accessoires pour Capellani. On en trouve confirmation plus loin : en réponse à une réclamation de Romain et Léon, Léon Sainrat [son nom est associé à Michel Carré] est désigné comme «régisseur de Michel Carré». D'après des registres administratifs de la SCAGL déposés à la bibliothèque de la Cinémathèque française, actuellement non consultables car en cours de restauration.

25. Témoignage d'Etiévant, réunion de la commission de recherché historique du 7 février 1948, Cinémathèque française, CRH42B2

26. *Ibid.*

métrage original de 355 mètres, alors que la plupart des fictions dramatiques de Pathé à la même époque avoisinaient les 200 mètres.

En l'absence de sources, on ne peut qu'imaginer la confiance que Decourcelle et Pathé accordent à leur metteur en scène pour se lancer dans une telle aventure, pour le moins risquée, à un moment où le long-métrage n'est pas encore à l'ordre du jour. Le film est aussi une façon pour la SCAGL de mettre en avant ses productions et de faire parler d'elle. Il n'est pas une adaptation du roman d'Emile Zola mais de la pièce de théâtre à succès qu'en ont tirée William Busnach et Octave Gastineau²⁷, jouée à l'Ambigu, bien que ni les publicités dans la presse corporative de l'époque ni même le générique de la seule copie connue à ce jour ne mentionnent le nom des dramaturges²⁸. Seul l'écrivain est cité. Ceci est également confirmé par le récit que fait Charles Le Fraper de la projection du film dans un article portant sur les conférenciers²⁹ :

(...) Dernièrement j'assistais à une représentation à l'Eden Cinéma. On passait *L'Assommoir*, le chef d'œuvre du maître Zola, aujourd'hui disparu. (...) et pendant que mes yeux suivaient fort intéressés les mille péripéties des aventures de Coupeau, une voix grave, bien timbrée, expliquait le mécanisme du roman, en tirait les conclusions naturelles (...).

La pièce réduit l'intrigue à sa plus simple expression, un drame de la jalousie, mettant en avant un personnage secondaire dans le roman, Virginie, qui, devenant ici l'une des protagonistes principale, amène une modification du sens de l'œuvre originale. Zola, au demeurant, tout en ne reniant pas cette adaptation, ne l'a pas non plus approuvée complètement. Toutefois, comme le succès fut énorme, il convient que³⁰ :

« Les modifications apportées au roman, l'atténuation des chutes de Gervaise et les figures poncives de Lantier et de Virginie poussés au noir, ont donc mis dans le drame des éléments inférieurs, cela n'est pas niable. Seulement, il ne faut pas oublier que le drame a été écrit spécialement pour un théâtre du boulevard. Nous sommes à l'Ambigu, et non à l'Odéon ; je veux dire que les auteurs ont cru devoir compter avec le public de l'Ambigu. Le jour de la première représentation, les spectateurs ont pu sourire des machinations de Virginie ; mais, à la troisième ou quatrième représentation, les effets se sont déplacés, la salle s'est laissée prendre et s'est passionnée pour cette longue vengeance d'une femme outragée. (...) »

En choisissant la pièce plutôt que le roman, il s'agit pour la SCAGL de toucher un public habitué au théâtre de boulevard, avec un film ambitieux de par sa longueur. L'adaptation théâtrale se

27. Alain Carou, *Le cinéma français et les écrivains, histoire d'une rencontre, 1906-1914*, op. cit. Le scénario original est déposé à la BNF, coll. des scénarios Pathé. Alain Carou précise que « la similitude est telle qu'il est probable que la SCAGL a acheté les droits cinématographiques de la pièce ». p. 180

28. Provenant du banquier Van de Voorde, elle est aujourd'hui conservée par Pathé (fonds Morieux).

29. *Le Courrier cinématographique*, n° 11, 23 septembre 1911

30. Préface d'Émile Zola donnée à : *L'Assommoir drame en cinq actes et huit tableaux* de William Busnach et Octave Gastineau.- Paris, Ed. Charpentier, 1881

trouvant en quelque sorte cinématographiée (et la projection se déroulant bien souvent dans un théâtre), il conquiert son statut de spectacle – et non plus d'attraction – auprès d'une population citadine. Capellani œuvra à l'Ambigu; il a la connaissance des ressorts de ses pièces et de son auditoire ce qui en fait le serviteur tout désigné. Cette volonté de se calquer sur l'art dramatique (adaptation, longueur, etc.) plait au public et interpelle la presse, comme par exemple *Ciné-Journal*³¹:

La faveur du public est allé (...) à des adaptations qui lui procuraient (enfin!) les émotions, le rire ou les larmes, qu'on ne trouvait jusque-là qu'au théâtre. Le cinéma est devenu ainsi, et d'emblée, le véritable théâtre du peuple, accessible à toute heure, dans tous endroits et à toutes les bourses.

L'adaptation de Capellani et Carré est extrêmement fidèle à la pièce, à deux exceptions près, comme si la version cinématographique avait censuré des scènes violentes dans le but de plaire à une assemblée aux mœurs a priori plus raffinées: la « scène du lavoir » et la mort de Gervaise. Les dramaturges avaient repris la première très exactement, or elle n'existe plus à l'image. Rien n'est montré de la bagarre entre Gervaise et Virginie. Plus curieusement, les deux hommes ont modifié la fin, car, contrairement au roman et à la pièce, Gervaise ne meurt pas mais s'évanouit après avoir découvert le décès de Coupeau.

Pour jouer le rôle de ce dernier, Capellani, qui semble toujours très attentif à l'actualité théâtrale, a d'ailleurs fait appel à l'un de ses anciens condisciples du théâtre Antoine, Alexandre Arquillière.

Capellani, metteur en scène et régisseur

En 1909, la SCAGL produit près de quatre-vingt bandes, dont plus de la moitié sont des scènes dramatiques. Quatre d'entre elles sont tournées par Capellani qui, par ailleurs, ne réalisera quasiment jamais de comédies. Ce chiffre, en apparence assez faible, peut s'expliquer par le fait qu'il a été davantage mobilisé par son activité de directeur artistique (par exemple, en 1907, il avait donné sept films au moins chez Pathé, puis onze en 1908). Il faut également noter que la longueur des drames oscille généralement entre 250 et 300 mètres, tandis que ceux dirigés par Capellani dépassent tous les 300 mètres, atteignant une moyenne de 350 mètres. Cette année là, hormis Zola, il s'intéresse à Hugo: *Le Roi s'amuse* (également en collaboration avec Michel Carré), au feuilleton célèbre d'Adolphe Ennery et Eugène Cormon, *Les Deux orphelines*, et à une scène historique, *La Mort du duc d'Enghien*. La société, sous le contrôle de Pierre Decourcelle, puise essentiellement son inspiration chez des écrivains de romans populaires à succès, des auteurs de vaudeville, des feuilletonistes tels Daniel Riche (qui écrit pour Pathé depuis 1906).

Dès ses débuts, Capellani est donc le seul metteur en scène à transposer au cinématographe les grandes œuvres de la littérature. En comparaison, l'autre metteur en scène phare de la société, Michel

31. *Ciné-Journal*, n° 56, 13-19 septembre 1909

Carré, en 1909, réalise neuf films parmi lesquels on ne trouve qu'une seule adaptation littéraire, *La Peau de Chagrin* d'après Balzac.

L'année suivante, la société ne produit quasiment pas de bandes issues de la littérature classique, privilégiant davantage les scénarios originaux, écrits spécialement pour la SCAGL. La production continue sa progression, avec une centaine de films ; Capellani en réalise plus d'une quinzaine (environ un tiers des scènes dramatiques), avec des métrages un peu inférieurs, avoisinant plutôt les 300 mètres.

Capellani est donc un metteur en scène de premier plan, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, mais nous en apprenons davantage sur son rôle de directeur artistique dans un reportage de *Ciné-Journal* du 30 juillet 1910³² dans lequel l'écrivain Georges Cain raconte comment se déroulent les tournages sur le plateau de la SCAGL. Celui-ci consacre une longue description à l'élaboration minutieuse, pendant trois jours, d'un film identifiable comme étant *L'Évadé des Tuileries*. Capellani y est décrit comme le « régisseur » de la société, ce qui n'en fait pas exactement dans le cadre de ce reportage un membre de l'équipe technique, mais une personnalité importante du studio, et particulièrement l'auxiliaire, le bras-droit de Gugenheim. Cain, à travers sa description, attribue manifestement aux deux hommes les qualités de créateur et d'organisateur. Le rôle de Decourcelle, l'homme de lettres, est davantage assimilé à celui du maître d'œuvre. A propos de la préparation du tournage des scènes dans le cabinet de Louis XVI et la ruée populaire du 10 août 1792, Cain note :

MM. Pierre Decourcelle et Capellani, son régisseur, choisissent les accessoires, rectifient les fichus mal croisés, font bouffer les boucles blondes de la petite servante, expliquent un mouvement, commentent un jeu.

D'une manière générale, la fidélité à l'œuvre et l'attention portée à la restitution d'une période historique sont alors gage de qualité. En septembre 1910, lorsque Decourcelle loue, au cours d'une conférence très remarquée du congrès de Bruxelles, les qualités de *La Mort du Duc d'Enghien* et de *L'Arlésienne* (deux films tournés en décor naturel, la dernière scène du *Duc d'Enghien* l'étant dans les douves du château de Vincennes, où tomba Louis Antoine de Bourbon-Condé), c'est moins pour leur mise en scène que pour la précision de leur reconstitution, qui donne à la scène « la force du drame »³³.

L'attention de Capellani au détail, sa capacité à utiliser un décor naturel et à le mettre en valeur en choisissant un point de fuite, à recréer une atmosphère pour y fondre ses comédiens mieux que devant la toile d'un studio, sont parmi les qualités qui en font aujourd'hui un metteur en scène reconnu. Ses contemporains, si l'on se fie aux citations, y voyait déjà une révolution, à la différence près que le metteur en scène n'était alors pas désigné comme le véritable créateur du film, tout au plus comme un contributeur dévoué. Ainsi, selon Decourcelle s'exprimant à Bruxelles, le mérite de la « recreation » de la réalité revient notamment à Léon Hennique, auteur d'une version spéciale du *Duc d'Enghien* ;

32. *Ciné-Journal* n° 101, 30 juillet 1910

33. Conférence de Pierre Decourcelle du 3 décembre au congrès de Bruxelles, retranscrite dans *Ciné-Journal*, n° 108 du 17 septembre 1910.

Capellani n'est même pas évoqué dans la conférence³⁴. Il n'empêche qu'à cette période, la profession lui attribue bien les qualités idéales du metteur en scène : les capacités à restituer une vérité, le plus souvent historique, et d'ordonner pour ce faire les différents métiers du plateau. Dans le cas de *L'Évadé des Tuileries* par exemple, le tournage se poursuit le jeudi place du marché Saint-Louis à Versailles, avec une foule de figurants (et de curieux) ; les régisseurs, les photographes, les opérateurs et les comédiens se consacrent à leurs tâches dans le but de faire œuvre commune :

Les régisseurs se multiplient, règlent les mouvements, préparent les accessoires. Les photographes tracent à la craie bleue le champ de vision sur le pavé gris.

Le lendemain, à la roseraie de l'Haÿ, où évolue l'entourage du duc d'Orléans, « les sourcils crispés », les régisseurs « tirent leurs plans », mesurent et délimitent le champ de vue, les opérateurs « font des essais de mise au point, préparent les bandes à tourner ».³⁵

La création d'un film, véritable petite entreprise (la séparation des tâches telle que l'entendait Adam Smith est adoptée dès le début du siècle dans l'industrie cinématographique), induit une distinction entre ceux qui font œuvre de l'esprit et ceux qui s'appliquent à la réalisation d'un point de vue technique. Un metteur en scène comme Capellani appartiendrait plutôt à la seconde catégorie, ses qualités ne définissant pas alors celles d'un créateur. Cette distinction est accentuée, depuis la création de la SCAGL et du Film d'Art, par la volonté d'adopter les codes du théâtre, par le verdict du procès Courteline en 1909, mais aussi, petit à petit, par un changement du cinéma et de son public (réglementation des foires, public d'enfants déclinant³⁶). En voulant « s'anoblir » par la fréquentation des gens de lettres et en y parvenant, le cinématographe se manifeste inévitablement dans la profession comme un Janus, constitué d'une part d'auteurs et d'autre part de faiseurs. Ainsi, Decourcelle, lors de sa conférence au congrès de Bruxelles³⁷, ne met pas seulement l'auteur en exergue dans le déroulé de son argumentaire, il le désigne comme la source d'une mutation :

Puisque le cinéma venait d'entrer dans le domaine de l'imagination, pourquoi ne pas s'adresser pour en être le fournisseur, à ceux dont l'imagination est précisément la carrière, aux auteurs dramatiques et aux hommes de lettres (...).

En 1910, les hommes de lettres sont bien les grands vainqueurs de la mutation du sujet. Quant à la mise en œuvre, elle revient à un corps de métier dont le rôle a peu changé depuis le début du

34. L'omission soulève l'hypothèse d'une concurrence entre les deux hommes. Michel Carré est quant à lui cité dans la même conférence.

35. Georges Cain, *op. cit.*

36. Au sujet du public, voir Edmond Benoit-Lévy dans *Ciné-Journal* n° 107, 10 novembre 1910. Les forains, quant à eux, ne peuvent plus depuis l'ordonnance du 21 février 1906 exercer dans les villes en dehors des périodes de fête. Cette ordonnance, on s'en doute, a très certainement entraîné le développement du cinématographe dans les établissements fixes.

37. *Op. cit.*

siècle chez Pathé ; son mode opératoire a peu à voir avec un metteur en scène tel que le terme l'entend actuellement. Capellani agit en « patron », adaptant les sujets, enchaînant les mises en scène à un rythme soutenu (25 films entre mars 1909 et mars 1910!), confiant une partie du travail à ses équipes. Dans son cas, où la renommée des films l'emporte indubitablement sur la mise en valeur de son nom, deux hypothèses au moins sont envisageables. Ses qualités intrinsèques de « régisseur » (reconstitution, organisation) sont d'autant plus reconnues qu'il montre ses compétences à souligner les origines littéraires d'un produit cinématographique : servant un auteur, il s'efface devant lui. La seconde hypothèse tient à son statut de directeur des studios de la SCAGL, nomination qui peut être interprétée à l'instar de celle de Zecca, comme le fruit d'une expérience dans le domaine du spectacle, et donc comme une promotion. En outre, les recherches en cours de Christine Leteux³⁸ montrent que Capellani a eu une première carrière au Comptoir National d'Escompte (son père y officia et c'est l'un des principaux établissements bancaires de Pathé dans les années 1910) avant d'intégrer l'Ambigu vers 1904-1905. Cette donnée accentue l'image d'un homme habitué des écritures comptables et des budgets, celle d'un « col blanc » passé au cinématographe par attrait pour les lettres et pour le théâtre, peut-être influencé par son frère Paul et par sa culture familiale. L'habitude à manier les chiffres est certainement pour beaucoup dans sa nomination : d'une part, Pathé, qui se retrouve le créancier du Film d'Art en 1909, veille à ne pas répéter cette expérience ; l'ascendance d'un tel homme, qui sera son intermédiaire pour faire face aux desseins des fondateurs de la SCAGL, est d'autre part primordiale quand les dépenses pour la production des films, de par ses choix, s'élève d'année en année. Capellani est plus directeur que metteur en scène, veillant aux caisses et au bon œuvre des équipes plus qu'à ses propres créations. Le témoignage d'Etiévant va dans ce sens, lorsqu'il qualifie la direction de Capellani de confiante et de bienveillante, et décrit un homme intelligent, favorisant l'épanouissement des idées. Le portrait est finalement moins directif et moins censeur que Zecca à la même période aux théâtres Pathé Frères :

Il nous laissait à peu près faire nos mises en scène nous mêmes. (..) Capellani était là pour dire : ça va, ou ça ne va pas. C'est trop long, trop court, mais il nous laissait une grande initiative.³⁹

Un article consacré à la SCAGL dans *Le Courrier Cinématographique* de mars 1913⁴⁰ ainsi que les propos tenus par Alain Carou⁴¹ confirment à leur tour ce rôle de « superviseur ».

38. A paraître en 2013 aux Editions La Tour verte.

39. Commission de Recherches Historiques de la Cinémathèque française, *op. cit.*

40. *Le Courrier cinématographique*, 15 mars 1913, article en anglais pour l'édition internationale du *Courrier*, tirée spécialement à l'occasion de l'Exposition Internationale de Londres. L'article est traduit le mois suivant.

41. Alain Carou, *Le cinéma français et les écrivains, histoire d'une rencontre, 1906-1914*, *op. cit.* p. 207 : « Une des activités d'Albert Capellani comme directeur artistique semble être de rédiger la feuille de montage. En effet, alors que Capellani est en vacances depuis une semaine, Adrien Boudier [directeur du théâtre de prises de vue] écrit à Adrien Caillard : « je vous enverrais volontiers le positif d'Antar [réalisé par Caillard] mais il faudrait pour cela que nous eussions la feuille de montage et Capellani ne nous l'a pas encore donnée (...) ». »

Un metteur en scène reconnu

S'il œuvre beaucoup en coulisse, il est manifeste que Capellani est connu dans la profession. Ses films sont donnés en exemple dans l'article de Georges Fagot en 1910⁴² à propos du film d'art – le terme y est employé dans sa définition la plus large alors que les sociétés du Film d'Art et de la SCAGL se disputent les écrans et se livrent à la concurrence par voie de presse. Pour le journaliste, les titres marquants du genre sont ceux de Capellani, et le metteur en scène, au début d'un mouvement, n'a pas encore été égalé :

Les exploitants se souviennent de *L'Arlésienne*, le premier grand film d'art (...), il marque une date dans l'histoire de la cinématographie. La célèbre pièce d'Alphonse Daudet fut interprétée à Arles même avec le concours des meilleurs artistes de l'Odéon. Depuis nombreuses sont les bandes à succès composées par la SCAGL. Faut-il rappeler *L'Assommoir* d'Emile Zola qui malgré son énorme métrage (735 m) fut tiré à un nombre d'exemplaires aussi considérable que les plus grands succès ?

Tous les autres titres de Capellani édités en 1909 sont donnés dans la suite de l'article (*Le Roi s'amuse*, *La Mort du duc d'Enghien*, *Les Deux Orphelines*). Mais le nom du metteur en scène n'est évoqué qu'en filigrane, le journaliste préférant attribuer le mérite de la SCAGL à ses comédiens, Mistinguett, Max Dearly, Jeanne Delvair..., seuls collaborateurs cités dans l'article.

Jusqu'à la guerre et le départ de la SCAGL, la reconnaissance de Capellani ne fait que grandir. En 1911, celui-ci mène une activité intense puisque hormis la supervision des films de ses collègues, il réalise lui-même plus de vingt-cinq films. L'année est d'autant plus « faste », que le métrage commence à s'allonger. La tendance ne sera vraiment avérée qu'à partir de 1912, mais elle s'affirme chez la concurrence et Pathé doit y faire face.

Capellani met à nouveau en scène quelques adaptations d'auteurs célèbres, qui avoisinent toutes les 800 mètres, la première exceptée, *Le Roman de la momie*, d'après Théophile Gauthier. Suivent : *Le Courrier de Lyon ou l'affaire de la malle-poste*, d'après Emile Moreau, Paul Siraudin et Alfred Delacour ; *Notre-Dame de Paris* d'après Victor Hugo ; *Les Aventures de Cyrano de Bergerac*. Ce dernier titre cependant pose quelques questions car les affiches et les publicités le présentent comme une adaptation de Léon Guillot de Saix. Selon Alain Carou⁴³ :

Quoiqu'il [Léon Guillot de Saix] fut un protégé d'Edmond Rostand, il semble bien que celui-ci n'ait pas cédé les droits de sa pièce. Le nom de Rostand ne figure pas dans la réclame du film, qui annonce au contraire que les épisodes présentés ont été puisés dans les œuvres du poète et les documents se rapportant à sa vie par Guillot de Saix.

42. *Ciné-Journal* n°95, 18 juin 1910

43. Alain Carou, *Le cinéma français et les écrivains, histoire d'une rencontre, 1906-1914*, op. cit., p. 240.

Les aventures de Cyrano de Bergerac.

Par ailleurs, l'opérateur de Capellani, Pierre Trimbach, rapporte dans ses mémoires⁴⁴ un épisode troublant, dont il est témoin au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, où il s'est rendu pour applaudir Charles Le Bargy dans le rôle de Cyrano :

(...) Un soir, Antoine alla voir Le Bargy. Tous deux échafaudaient des projets quand Le Bargy lui demanda pourquoi la SCAGL ne faisait-elle pas un film sur Cyrano ? Antoine en parla à Decourcelle qui se montra assez réticent, argumentant que cette pièce se prêtait très mal pour faire un film : son succès étant dans l'originalité du texte et surtout dans la beauté des vers. Par contre, Capellani se montra très emballé ainsi qu'Antoine. Capellani prétendait, avec juste raison, que certains passages, bien mis en scène et tournés avec de beaux éclairages, pouvaient donner de très beaux tableaux ! Il y eu beaucoup de controverses, mais enfin il fut décidé que le film serait fait. (...) Capellani fut chargé non seulement de la mise en scène mais encore de recruter les acteurs (...).

Or cette représentation a eu lieu en mars 1913... Trimbach juxtapose-t-il dans sa mémoire deux films et deux situations différents, y a-t-il une confusion sur les personnes concernées ? Il ne nous est pas possible aujourd'hui d'apporter une réponse à ces interrogations...

Certaines des bandes de Capellani ont droit à quelques commentaires – mitigés – dans *Le Courrier cinématographique*, sous la plume de « Mauvais œil » qui juge : *Robert Bruce* « franchement mauvais »⁴⁵, *Cyrano de Bergerac* « passable »⁴⁶. Par contre, *Notre-Dame de Paris* l'a particulièrement séduit⁴⁷ bien que le mérite, là encore selon le journaliste, ne semble pas beaucoup en revenir au metteur en scène mais davantage à l'auteur :

Soit une belle série. En tête, très haut, très loin, dominant la production générale, il y a *Notre-Dame de Paris* tiré de l'œuvre de Victor Hugo. C'est le plus beau film que j'aie jamais vu. Il aura un très gros succès. C'est du Victor Hugo.

En 1912, l'identité de la SCAGL va réellement s'affirmer. On peut supposer que, sous la houlette de son directeur artistique, elle se crée une identité stylistique grâce à ses décorateurs et à la fidélité de ses opérateurs, mais aussi, grâce à ses longs-métrages prestigieux, annoncés dans la presse à grand renfort de publicité. Verhille, dans *L'Echo du cinéma*⁴⁸, écrit en première page un long article à la gloire des *Mystères de Paris* :

(...) On peut dire, sans être taxé d'exagération que, jusqu'à présent, rien n'a été donné au cinématographe qui s'apparente même de loin au fini de l'exécution, à la science de l'adaptation, au miracle de la mise en scène des *Mystères de Paris* dus à l'inimitable production de la SCAGL. (...)

44. Pierre Trimbach, *op. cit.* p. 87

45. *Le Courrier cinématographique* n° 24, 23 décembre 1911

46. *Le Courrier cinématographique* n° 3, 13 janvier 1912

47. *Le Courrier cinématographique* n° 17, 4 novembre 1911

48. *L'Echo du cinéma*, n° 10, 21 juin 1912

PATHE FRERES

14, Rue Favart, Paris

LOCATION : 104, Rue de Paris, VINCENNES

PATHE FRERES

14, Rue Favart, Paris

LOCATION : 104, Rue de Paris, VINCENNES

FILM D'AUTEURS S. C. A. G. L. (Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres)

Les MYSTERES de PARIS

CODE TELEGRAPHIQUE
Plaqué

d'après le célèbre roman d'Eugène Süe

LONGUEUR : 1540 METRES
N° 5118

Demandez l'Affiche illustrée en Couleurs
grand format 240 x 320.

INTERMETES
MM. F. CAPELLANI, Rodolphe, M. KEMM, ... Le Chourineur.
ETIEVANT, ... Le maître d'école, GANDERA, ... Tortillard.
Mlle DELVAIR, de la Comédie-Française
dans le rôle de Miss Sarah Mac Gregor.
Mme Eugénie NAU, ... La Chouette, Mlle Agnès PASCAL, Fleur de Marie.

Les *Mystères de Paris* !... Qui ne connaît au moins de nom, ce chef-d'œuvre d'Eugène Süe, dont chaque nouveau feuillet était attendu avec une impatience fébrile par des milliers de lecteurs !...

Certes, nul ouvrage mieux que celui-là n'était fait pour passionner la foule, pour déchaîner, en faveur des héros du romancier, l'enthousiasme populaire, avec ses sympathies et ses haines.

Grâce au cinématographe, ces héros vont prendre vie. Ces personnages, quasi-légendaires, que l'imagination seule pouvait évoquer jusqu'ici, vont sortir des pages closes du livre pour s'incarner sur l'écran et toutes les péripéties, qui firent palpitier tant de cœurs, vont défilier, attrayantes ou terribles, sous les yeux des spectateurs.

L'archiduc Rodolphe d'Ilyrie s'est uni secrètement avec la comtesse Sarah Mac Gregor et une petite fille est née de ce mariage. Apprenant que le père de son mari est en pourparlers avec la Cour de Rome pour faire rompre son union, la jeune femme écrit à son frère pour combiner avec lui les moyens de se débarrasser du vieux duc.

La lettre est interceptée et la Comtesse, pour éviter un terrible châtiment, se décide à fuir en Amérique. Mais, avant de partir, elle emmène sa fille et la confie à une brave fermière des environs de Paris.

Ayant constaté la disparition de son enfant, l'Archiduc part, affolé, à sa recherche. Hélas ! il apprend bientôt que la maison où elle avait été laissée par la Comtesse Sarah a été incendiée par des bandits et que la fillette a dû infailliblement périr au milieu des flammes. Dès lors il ne songe plus qu'à retrouver ceux qu'il croit les assassins de sa fille. Il serait trop long de raconter par quelle poignante suite de péripéties Rodolphe fait la connaissance du satanique maître d'école et de son ignoble compagne La Chouette, les deux brigands qui, dans l'incendie qu'ils ont allumé, avaient recueilli la malheureuse Fleur-de-Marie et qui l'obligent — à force de menaces ! — à mendier son pain. Quoi qu'il en soit, après avoir risqué cent fois de périr assommé, poignardé ou noyé par les misérables qui tentent sur lui le plus abominable chantage, l'archiduc Rodolphe retrouve enfin sa fille et accorde généreusement son pardon à Sarah Mac Gregor, cause initiale de cette inoubliable suite de malheurs, qui portera à son paroxysme l'enthousiasme des foules.

Demandez les 3 affiches en couleurs 120/160
et l'affiche de texte 120/160.

— 8 —

— 9 —

Matériel publicitaire de la SCAGL, Édition Pathé Frères.

On notera que, pour la première fois, les qualités de la réalisation sont mises en avant.

Début février 1912, le réalisateur est également portraituré dans le *Bulletin hebdomadaire* n° 5 de Pathé. L'article suit celui d'Andréani (n° 4), qui est sous ses ordres. Les deux hommes sont parmi les premiers à faire l'objet d'un article dans le périodique destiné aux exploitants, et également les rares metteurs en scène à être cités aux côtés des comédiens et autres collaborateurs. Cheville ouvrière, réalisateur des grands succès, Capellani est désormais indispensable à la SCAGL, vanté comme « le plus beau fleuron de sa couronne ».

La presse corporative lui consacre à son tour un article en fin d'année. *Le Cinéma et l'Echo du cinéma réunis*⁴⁹, qui, chaque semaine, depuis sa création au mois de juillet (après la fusion de *Cinéma* et de *l'Echo du Cinéma*), présente le portrait d'un artiste, lui dédie deux colonnes en octobre. Le réalisateur est décrit comme :

49. *Le Cinéma et l'Echo du cinéma réunis*, n° 14, 18 octobre 1912

Aimable confrère, gai compagnon, excellent ami, [il] est adoré de ses interprètes, même les plus difficiles, tant est douce sa direction et débonnaire son commandement.

Et l'interview d'Eugène Gugenheim, dans ce même journal⁵⁰ sur l'opposition qui règne entre le cinéma et le théâtre, n'est-elle pas la confirmation de son talent puisqu'il ne cite pratiquement que des films de son metteur en scène vedette?

(...) J'ajouterai que j'ai la conviction sincère que loin de nuire au théâtre, le cinématographe est pour lui un puissant agent de propagande. Je suis certain en effet que tous ceux qui ont vu « au cinéma » *Notre-Dame de Paris*, *L'Arlésienne*, *Madame Sans-Gêne* ou *L'Assommoir*, n'ont plus qu'un désir, c'est d'aller *entendre*⁵¹ et applaudir ces chefs-d'œuvre dans les théâtres où ils seront représentés (...).

Un metteur en scène au nom toujours inconnu

La Compagnie aborde l'année 1913 avec le succès considérable des *Misérables* grâce à la magistrale réalisation de Capellani. La tendance générale étant à l'allongement du métrage, le film reste malgré tout d'une longueur « osée » puisqu'il atteint une durée exceptionnelle de plus de 2 h 40, ce qui en fait certainement le film le plus long jamais produit en France à l'époque (rappelons que sa longueur initiale était de 4000 mètres).

René Jeanne, en 1921, le considérait dans *Cinémagazine*⁵²:

Comme une date dans l'histoire du cinéma. Soutenue par des moyens considérables pour l'époque, la mise à l'écran du plus populaire des romans de Victor Hugo atteignit un degré de perfection dans le jeu, dans la reconstitution historique, dans le choix des sites, dans la technique des moyens employés, dans la qualité de la photo, qui fit considérer pendant longtemps ce film comme un des plus beaux du monde et le plus beau de la production française (...).

Mais si certains noms sont cités sur les documents publicitaires (affiches et programmes), le sien n'y est jamais imprimé. Lorsqu'en décembre 1912, à l'apogée de sa carrière, la SCAGL sort d'un seul tenant les quatre parties des *Misérables*, la publicité dans *Ciné-Journal* donne une idée de la réception du film à l'Omnia Pathé⁵³:

Exploitants, attention, Pathé Frères commence l'année en éditant *Les Misérables*, gigantesque épopée dramatique en 4 époques et 9 parties d'après l'immortel chef-d'œuvre de Victor Hugo (SCAGL). Exploitants! Encore de belles recettes. La foule s'écrasera dans vos salles si vous passez *Les Misérables* à partir du 3 janvier. On ne parlera que de ce film. On ne voudra voir que ce film, car tout le monde ira voir *Les*

50. *Le Cinéma et l'Echo du cinéma réunis*, n° 6, 23 août 1912

51. En italique dans le texte

52. *Cinémagazine* n° 24, 1er juillet 1921

53. *Ciné-Journal* n° 227, 28 décembre 1912

Misérables. Véritable chef d'œuvre cinématographique auquel rien ne peut être comparé qui ne peut être égalé et qui résume à lui seul tous les drames de la vie. C'est le véritable roman de l'humanité.

De fait, ceux qui ont leurs patronymes sur les affiches et dans les programmes sont les auteurs au sens de « auteur de l'histoire ». A cette date encore, le nom de celui qui écrit est plus important que celui qui tourne⁵⁴. On constate la même situation aux Etats-Unis : après *Les Misérables*, le nom de Capellani reste ignoré dans la presse corporative, même dans le *Moving Pictures World*.

Pathé annonce en février 1913 un nouveau chef d'œuvre produit par la SCAGL, réitérant sa confiance en son directeur artistique avec la réalisation de *Germinal*, drame en huit parties d'une longueur de 3 000 mètres dont la première projection en une seule séance aura lieu le 3 octobre 1913. Quelques mois plus tard, Capellani réalise *La Glu*, avec son frère Paul, Henry Krauss et Mistinguett dans les rôles principaux. Sorti début novembre, il en signe l'adaptation d'après Jean Richepin. *Le petit journal* du 7 novembre 1913, dans sa rubrique hebdomadaire consacrée aux sorties de la semaine, en fait une critique très élogieuse.

La SCAGL produit cette année là une quarantaine de bandes dont cinq longs métrages réalisés par Capellani : hormis les deux titres précédemment cités, celui-ci dirige *Le Nabab* d'après Alphonse Daudet (1,030 m), *L'Absent* (830 m), ainsi qu'une comédie, *Le Rêve interdit* (730 m).

L'année se termine brillamment pour la SCAGL. Toujours avec l'aide de Capellani, la société produit jusqu'à la déclaration de guerre quelques grosses productions, toutes des longs-métrages désormais, comme *Le Chevalier de Maison rouge*, drame en 6 parties d'après Alexandre Dumas (mars 1914) ou *La Belle Limonadière* d'après le drame de Paul Mahalin. L'ambition, perceptible dès 1908, d'imposer les longs métrages, est donc satisfaite.

Deux des derniers films réalisés par Capellani avant la déclaration de guerre, *Patrie* et *Marie Tudor*, ne seront édités qu'en 1917. Quant à sa dernière œuvre en France, *Quatre-vingt-treize*, il ne sera pas terminé avant le départ pour les Etats-Unis du metteur en scène. Le film sera censuré pendant la guerre et monté par André Antoine en 1921, pressenti dès 1914 pour entrer à la SCAGL.

L'arrivée de la Première Guerre mondiale marque la fin d'une époque aussi bien pour Capellani que pour la SCAGL qui avait réussi, en grande partie grâce à son metteur en scène et directeur artistique, à ne plus être une simple filiale de Pathé mais bien sa principale marque de films.

L'émergence de l'auteur-réalisateur

Quelle que soit son statut de directeur artistique, la réputation d'Albert Capellani dans la profession – évidente de par le nombre de ses films cités comme référents – contribue à une certaine reconnaissance des metteurs en scène dans ce qu'elle comporte de noble dans la création des films. Si

54. Cette position admet tout de même une certaine mutation, car le nom d'un Zecca peut aussi se retrouver sur une publicité, aux côtés de celui d'Andréani (*Robert le Taciturne*, *Cléopâtre*, 1910) ou de Leprince (*La Lutte pour la vie*, 1913, *Le Roi de l'air*, 1914) quand ils jouent alors chacun les rôles d'auteurs et de metteurs en scène. Ces derniers titres cités ne sont toutefois pas inspirés d'œuvres littéraires.

M. Jean RICHEPIN
de l'Académie Française

EXPLOITANTS !
c'est le
7 NOVEMBRE

que vous pourrez présenter à votre Clientèle

L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE

d'un des

Chefs-d'Œuvre du Roman Contemporain :

LA GLU

D'après le Célèbre Roman de

M. JEAN RICHEPIN, de l'Académie Française

INTERPRÉTÉ PAR :

M^{lle} MISTINGUETT
LA GLU

MM. P. CAPELLANI. . . Marie-Pierre.
MARC GÉRARD. . . Le père Gilliouri.

M. HENRY KRAUSS
LE DOCTEUR CÉZAMBRE

M^{me} CÉCILE GUYON. Anaïk.
BARBIERI. . . La Mère Marie des Anges

Mot de Code: Sordide	Longueur: 1900 mètres environ	N° 6388
-----------------------------	--------------------------------------	----------------

PUBLICITÉ SENSATIONNELLE

Affiche polychrome format 240 × 320.

3 Affiches polychromes format 120 × 160.

Affiche de texte format 120 × 160.

Pochette de 8 Photocolor format 24 × 30.

S. C. A. G. L.

PATHÉ FRÈRES, ÉDITEURS

l'on en croit un débat qui anime la presse corporative, ce moment advient en 1912. André Heuzé, qui, pour mémoire, a quitté Pathé vers 1908 pour rejoindre en 1910 la jeune société Film des Auteurs (dont les productions sont exploitées par Mono-Film), présente un rapport à la Société des Auteurs dans le but que ceux-ci reçoivent une redevance au passage des films dans les salles.⁵⁵ La proposition d'Heuzé, en suscitant la critique, est à la source d'une revendication du rôle de créateur des metteurs en scène, par opposition aux hommes de lettres. Son fer de lance est un article de Charles Decroix qui, en signant *photographe*, choisit d'ailleurs son camp⁵⁶. Dans le numéro du 6 janvier de *Ciné-Journal*, il cite Capellani parmi « les hommes de bonnes volonté, riches d'idées mais pauvres de moyens », au côté de Zecca, G. Hatto [sic], Jasset, Well, Floury, Feuillade, Arnaut. Ce sont :

55. Voir à ce sujet « Les auteurs dramatiques et le cinématographe », *Ciné-Journal* n° 176, 6 janvier 1912.

56. Decroix, qui a travaillé cinq ans à la mise en scène chez Pathé, a pris la succession des affaires montées à Montreuil par Breteau, au décès de celui-ci.

ceux qui, directement intéressés, ont défendu cette industrie aux prix d'efforts soutenus, prenant sur leur sommeil le temps nécessaire à combiner quelques scénarios inédits, travaillant manuellement à la mise en place de leur champ photographique, confectionnant ou combinant les décors rudimentaires, mais suffisants ; par exemple, M. Zecca, qui il y a encore six ans maniait alternativement la scie, le marteau et le pinceau pour obtenir le décor à son idée. Et d'autres faits, trop longs à rappeler.»

Face à ces hommes de métier, les auteurs – les gens de lettres – font figure d'intéressée, attirés par le gain que représente la source nouvelle du cinéma :

« Le syndicat des auteurs à défaut de titres, ne voit dans le cinématographe qu'un débouché pour ses adhérents qui, à l'étroit au théâtre, où le voisinage de la puissante Société des auteurs le gêne quelque peu, se rabat sur le cinématographe, et solidarisé enfin de la perspective de gain, ne rêve pas moins que de décréter sur cette industrie sa propre exclusivité. Néanmoins, mon esprit de justice m'oblige à dire que, de cœur, j'aurais été avec vous si votre syndicat eut transigé et accepté comme adhérents tous les auteurs et metteurs en scène qui répondent d'un passé cinématographique, mais voilà, votre réponse fut catégorique : ne fait partie du syndicat que l'auteur ayant été joué au théâtre ».

Beaucoup plus que la publicité, la question de la rémunération guide les revendications. La réponse de Decroix à Heuzé, accusé de vouloir trouver une manne financière avec le cinéma, est manifeste de deux changements, celui d'une reconnaissance naissante des metteurs en scène, mais également la manière dont l'auteur doit être rémunéré. A partir de 1908, en effet, Pathé a favorisé les premiers en mettant en place un paiement au mètre (le prix unitaire se multiplie selon la longueur de la bande ; il est de 0,04 centimes par mètre en 1912 pour les auteurs de la SCAGL). Fin 1910, s'ajoute désormais une redevance aux producteurs, calculée en fonction du nombre de copies louées. S'il ne concerne pas directement le metteur en scène, le paiement par redevance est un indicateur de la demande, et par extension des qualités commerciales et esthétiques du film. La valeur du metteur en scène prend alors plus de poids et la notoriété d'un film ne peut plus être liée uniquement à l'auteur.

Il faut attendre la Première Guerre mondiale et la multiplication sur le marché français des bandes italiennes et américaines, auxquelles la presse corporative reconnaît une grande habileté de mise en scène, pour que celle-ci commence à s'intéresser au rôle spécifique du réalisateur. Ainsi Jacques Yvel, dans un article du *Cinéma et l'Echo du cinéma réunis* de 1916⁵⁷, intitulé « Les Metteurs en scène » est l'un des premiers à demander que leur nom soit précisé et accolé à celui de l'auteur. Mais ce n'est qu'après la guerre que celui d'Albert Capellani apparaît enfin dans la presse spécialisée, par exemple pour *Cœur de vingt ans*, sorti en France en 1921.

Laissons le mot de la fin à l'éditorialiste de *Cinéma*⁵⁸, Eugène Louis Fouquet :

« Le rôle du metteur en scène est au cinématographe le plus important. (...) C'est le principal artisan d'un film, celui qui permet que tout fonctionne et qui doit avoir la connaissance, le tact, la culture et l'intelligence pour créer une œuvre cinématographique (...) ».

57. *Le Cinéma et l'Echo du cinéma réunis*, n° 212, 30 juin 1916

58. *Le Cinéma* n° 3, 15 mars 1912