

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 dans les studios américains

Richard Koszarski

Traducteur : Delphine Pallier

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4735>

DOI : 10.4000/1895.4735

ISSN : 1960-6176

### Éditeur

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

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

Pagination : 191-211

ISBN : 978-2-913758-63-6

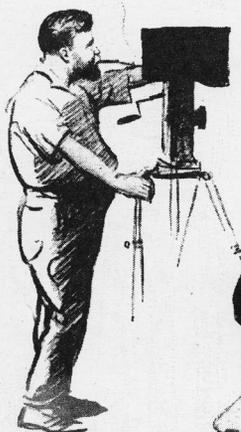
ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

Richard Koszarski, « Albert Capellani dans les studios américains », *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/1895/4735> ; DOI : 10.4000/1895.4735

---

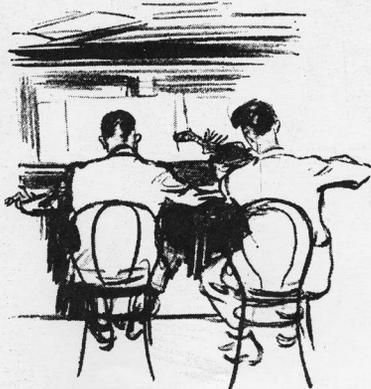
# AT WORK WITH LADY YOUNG: ALL IN FORT LEE



*Miss Young and Mr. Tearle talk it over while M. Capellani does a little shooting himself.*



*Yes, the signature is Clara Kimball's own.*



*The above isn't a mob scene; it's the leading lady with some new photographic proofs; at the left, a little incidental music not at all hard on the ears.*



## Albert Capellani dans les studios américains.

Richard Koszarski

Albert Capellani arriva en Amérique le 22 mars 1915 dans le cadre d'un contrat en vue de réaliser des films pour la société Peerless Feature Producing Co<sup>1</sup>. Il savait que l'industrie cinématographique française qu'il quittait était en proie à une période de troubles sans précédent. En revanche, il ne s'était peut-être pas attendu aux troubles qu'il trouverait dans une Amérique où, en dépit d'une industrie en pleine expansion, il aurait l'occasion de voir entreprises et carrières passer de l'essor au déclin en l'espace de quelques mois.

De prime abord, la carrière de Capellani aux Etats-Unis semble assez ordinaire, suivant un schéma familier dont la trajectoire limitée n'a jusqu'ici suscité qu'un faible intérêt chez les historiens américains et européens. Il ne semble pas qu'il y ait grand-chose à dire à ce sujet : il n'eut pas à éprouver le passage des courts aux longs métrages, il fut presque toujours employé par un petit nombre de studios de la Côte Est, pratiquement tous ses films furent des adaptations de pièces de théâtre et il travailla régulièrement avec bon nombre des mêmes acteurs et techniciens<sup>2</sup>. Cependant, si le travail de Capellani en France était caractérisé par la relative stabilité que lui apportait sa collaboration avec Pathé et la S.C.A.G.L., sa carrière américaine était marquée par une perpétuelle précarité, le poussant à un va-et-vient entre toute une série d'employeurs et des changements continuels dans le choix des studios et des stars, des collaborateurs techniques et des propositions de réalisation.

Cinéaste chevronné et réalisateur depuis 1905, Capellani a vu son aptitude à maîtriser son propre destin dans cette nouvelle industrie être en grande partie dictée par une série de stratégies économiques et bureaucratiques sur lesquelles il ne pouvait exercer aucun contrôle. Afin d'expliquer la nature de ses succès et de ses échecs en Amérique, il nous faut nous intéresser, non seulement à ses films, mais aussi à l'infrastructure culturelle et commerciale qui a présidé à leur avènement. En fait, étudier cet aspect de la carrière américaine de Capellani pourrait s'avérer un point de départ utile afin de comprendre, non seulement le travail d'un réalisateur, mais aussi le système émergent du studio américain lui-même.

1. Capellani arriva sur *La Touraine* et inscrivit Jules Brulatour de Peerless comme son contact local (information tirée de la base de données d'Ellis Island). Sa femme et leurs enfants le rejoignirent le 12 mai ; ils avaient fait la traversée sur le *Rochambeau* quelques jours avant que le *Lusitania* ne coulât – une coïncidence qui avait suscité « une vague d'horreur chez chaque personne travaillant à World Film Studios » et qui attendaient des nouvelles de l'arrivée des passagers sains et saufs. Voir base de données d'Ellis Island et aussi « Director Capellani's Family Arrive from France », [La famille du réalisateur Capellani arrive de France], *Moving Picture World* (5 juin 1915), p. 1609.

2. Le rôle de Capellani dans l'histoire du cinéma américain fut aussi occulté par le fait que, jusqu'à récemment, seul un petit nombre de ses films américains étaient réputés s'être conservés, la plupart étant éparpillés dans diverses archives.



Stars et réalisateurs de la World Film Corporation (1915). De gauche à droite, à partir du premier rang : Elaine Hammerstein, Wilton Lackaye et Dorothy Fairchild; deuxième rang : Albert Capellani, Frank Crane, Émile Chautard, Holbrook Blinn, Maurice Tourneur, Alice Brady, James Young et Clara Kimball Young.

Dans un article avantageusement placé et illustré par un beau portrait, le journal *Moving Picture World* annonça que la World Film Corporation s'était offert les services d'Albert Capellani, salué comme « l'homme qui réalisa *Les Misérables* », un film sorti en Amérique deux ans plus tôt mais encore considéré comme un événement majeur. « L'excellence des images peut, pour la plus grande part, être attribuée à M. Capellani et ses idées modernes concernant les possibilités qu'offrent les pièces cinématographiques », écrivait le *Moving Picture World*, ce qui incluait le fait d'être « l'un des premiers à avoir recours aux services de célèbres acteurs de théâtre » dans des films. Faisant l'éloge de Capellani pour son travail avec Pathé et la S.C.A.G.L. (« leur perte fait le profit de l'Amérique »), le journal le surnomma « le Père des Artistes dans le Royaume du Cinéma » et prédit qu'il « serait certainement une acquisition brillante pour la World Film Corporation et, plus généralement, pour l'industrie cinématographique américaine »<sup>3</sup>.

3. « Albert Capellani, The Man Who Made *Les Misérables* Joins World Film Staff of Directors », [Albert Capellani, l'homme qui réalisa *Les Misérables* rejoint l'équipe des réalisateurs de la World Film] *Moving Picture World* (24 avril 1915), p. 541.

Albert Capellani était le plus accompli des grands réalisateurs français de la période d'avant-guerre à être arrivé en Amérique. Il croiserait d'ailleurs le chemin de nombre d'entre eux alors qu'il travaillerait dans divers studios à Fort Lee et dans ses environs, dans le New Jersey, au cours des années qui allaient suivre. En effet, bien que le même communiqué de presse soulignât avec obligeance : « il ne sera pas handicapé par la langue étant donné qu'il parle couramment anglais », Capellani n'aurait que peu de difficulté à se faire comprendre à la World Film qui comptait déjà parmi ses rangs beaucoup de réalisateurs, décorateurs et opérateurs français.

World Film était initialement le fruit d'un projet de Charles Jourjon, l'un des fondateurs de la Société Française des Films et Cinématographes Eclair, dont le studio américain, Eclair, avait ouvert dans le centre-ville de Fort Lee en 1911. Jourjon comprenait l'importance grandissante des longs métrages, mais Eclair n'avait pas l'intention de se tourner vers ce marché. Il prit donc la décision de créer personnellement la société de production, Peerless Feature Producing Company le 12 janvier 1914 et acheta rapidement le terrain adjacent au studio Eclair où il lança la construction d'un impressionnant nouveau studio de cinéma.

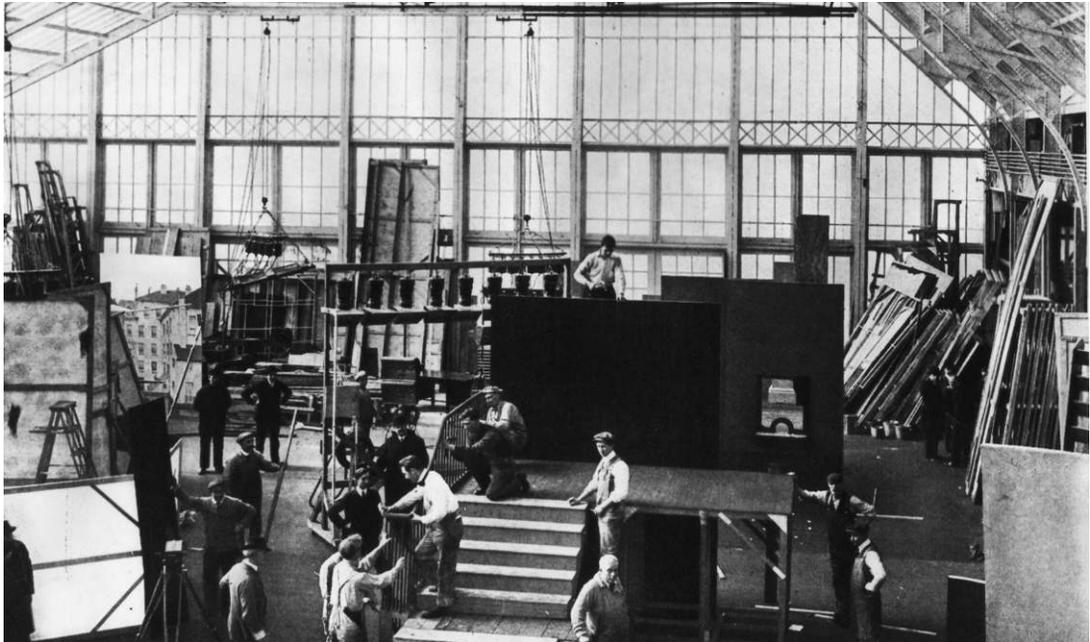
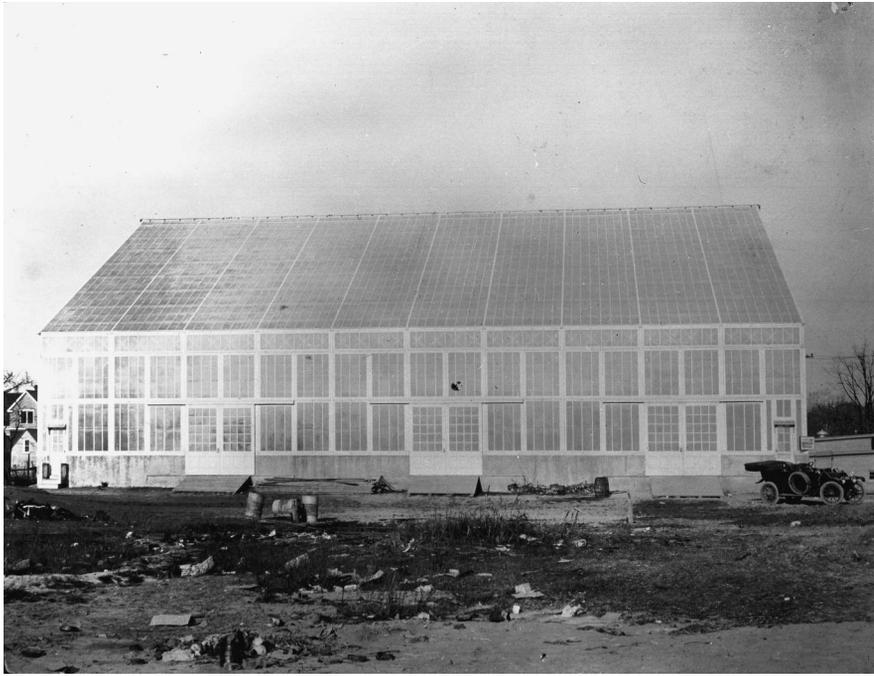
« L'immense enceinte en verre du studio mesurait 36,6 mètres de long et 24 m de large, sans aucun pilier porteur. Tous les côtés étaient constitués de panneaux pivotants et le toit était équipé d'une large conduite d'eau à gicleurs sur le bord extérieur pour asperger et rafraîchir le toit les jours de fortes chaleurs. L'intérieur comportait un bassin de 4 m pour usage photographique. Le verre dépoli utilisé dans ce studio avait été tout spécialement importé de France en raison de ses capacités supérieures à laisser passer les rayons actiniques. »<sup>4</sup>.

Le studio de Jourjon allait s'avérer un franc succès mais celui-ci ne serait plus là pour en profiter. Le 19 mars, un incendie détruisit le laboratoire Eclair de Fort Lee obligeant Eclair à remettre en question toute son aventure américaine<sup>5</sup>. Trois mois plus tard, le studio Peerless de Jourjon devint l'un des éléments d'un ambitieux nouvel organisme de production et de distribution financé par Jules Brulatour, le magnat de la pellicule Eastman et les imprésarios Lee et J.J. Shubert. Les pièces dont Shubert et William F. Brady détenaient les droits seraient filmées à Peerless et la World Film Corporation, un importateur et distributeur, en commercialiserait le résultat comme le produit de diverses unités de production semi-indépendantes<sup>6</sup>. Rétrospectivement, ce plan ressemblait à ce qui avait déjà cours chez Paramount et Mutual, mais les politiques derrière la création de la World était un peu plus opaques. Ben

4. « Studio of the Peerless Company », [le studio de la Peerless Company] *Moving Picture World* (26 septembre 1914), p. 1781.

5. Seul le laboratoire fut détruit, pas le studio qui fut par la suite utilisé par la Fox et d'autres producteurs. « Film Factory Burns With \$300,000 Loss », [le bâtiment d'un studio brûle, engendrant une perte de 300 000 dollars] *New York Times* (20 mars 1914), p. 1.

6. Kevin Lewis, « A World Across from Broadway: The Shuberts and the Movies », [De l'autre côté du miroir de Broadway: les Shubert et les films] *Film History* I, 1 (1987), p. 39-52. La World maintint une politique flexible en tant que distributeur, commercialisant les films produits sous les marques Brady, Shubert et Peerless ainsi qu'un certain nombre de titres produits de l'autre côté de l'Atlantique ou par des producteurs indépendants américains.



Extérieur et intérieur du Peerless-World studio à l'époque où Capellani y travaillait.  
Il a été conçu par Edward Kinsila, auteur du studio Gaumont de Flushing.

Carré, l'un des décorateurs d'Eclair, ne comprit jamais la nature de la relation entre Eclair et Peerless : « C'était mystérieux... qui était responsable de l'idée de monter un nouveau studio, qui en était l'architecte, je ne sus jamais qui discutait des plans, des arrangements, du matériel, des infrastructures. » Une organisation semblait avoir muté pour devenir une autre. « Je suis entré à Peerless comme si j'étais entré dans une autre pièce »<sup>7</sup>. Cela faisait-il partie du plan initial de Jourjon, ou les circonstances avaient-elles pris le contrôle ?

Cet été-là, la guerre éclata en Europe. Le temps que Maurice Tourneur, réalisateur d'Eclair, arrive à Fort Lee, il n'y avait plus de films Eclair à réaliser et Tourneur, Carré et le caméraman Lucien Andriot, ainsi que le reste des employés d'Eclair à Fort Lee se retrouvèrent à tourner des films à Peerless, films qui étaient ensuite distribués par la World. Bien qu'Etienne Arnaud fut retourné en France, un autre réalisateur d'Eclair, Emile Chautard, les rejoignit à la World quelques mois plus tard<sup>8</sup>. C'est au sein de cette équipe éminemment francophone qu'Albert Capellani fut accueilli au printemps 1915. Le statut militaire de nombreux immigrés dans l'industrie du divertissement en provenance des nations en guerre – en particulier des personnalités aussi célèbres que l'acteur comique britannique Charles Chaplin – était un sujet de discussion courant aux Etats-Unis, avant même que l'Amérique n'entre en guerre. Dans un article très favorable publié dans *Photoplay Magazine* en janvier 1917, les lecteurs purent lire :

« Capellani a tous les droits d'être aux Etats-Unis en ce moment. Il passa toute la première année de la guerre au sein de son régiment, tout d'abord en tant que réserviste, puis au cœur du combat. Il contracta une forme de rhumatisme qui le rendit inapte au service et fut déchargé honorablement avec une mention spéciale pour sa courtoisie sur le champ de bataille. Dès qu'il fut apte à voyager, il emmena sa famille en Amérique, étant donné que la guerre avait complètement stoppé l'industrie cinématographique en France. »<sup>9</sup>.

La taille de l'espace consacré à cette explication, sans parler du ton versant explicitement dans la justification et les erreurs factuelles, évoque un effort intentionnel de la part de Capellani ou de ses employeurs de désamorcer toute situation potentiellement embarrassante. Bien entendu, il existait d'autres façons de gérer cela. Léonce Perret, peut-être le dernier grand réalisateur français de sa génération à travailler en Amérique, arriva au début de 1917 et se mit rapidement à produire une série de films de propagande déclarée, dont *Lafayette*, *We Come!* et *Lest We Forget* (tous deux sortis en 1918).

La World mit immédiatement son nouveau réalisateur français à l'ouvrage, l'affectant à un film d'aventure napoléonien en costume appelé *The Face in the Moonlight*. Ce film présida aux débuts d'une fructueuse collaboration entre Capellani et l'opérateur Lucien Andriot qui tourna cinq films

7. Ben Carré, « First Films at the Peerless Studio », [Premiers films au studio Peerless] in Richard Koszarski, *Fort Lee: The Film Town* [Fort Lee: la ville cinématographique] (Rome: John Libbey, 2004), p. 113.

8. « Emile Chautard », *Moving Picture World* (6 mars 1915), p. 1460.

9. Allen Corliss, « "Cap", a Sweet Tempered Director », [“Cap”, un gentil réalisateur] *Photoplay Magazine* (janvier 1917), p. 88-90. Le titre fait un jeu de mots avec la marque de cigarettes à succès Sweet Caporal.



*The Face in the Moonlight.*

américains du réalisateur<sup>10</sup>. Plus tard cette année-là, avec sa première production américaine notable, *Camille*, débuta une autre collaboration importante, avec Clara Kimball Young cette fois (six films), une star que la World avait débauché de chez Vitagraph. C'était aussi le premier film dans lequel Capellani fit jouer son frère Paul qui tenait le rôle d'Armand face à Camille jeune.<sup>11</sup>

En partenariat avec Maurice Tourneur et William Brady, Jules Brulatour avait créé Paragon Films Inc. le 31 mars 1915. Cette nouvelle société de production distribuerait ses films à travers la World, mais elle les filmerait dans ses propres studios à Fort Lee, seulement situés deux blocs plus loin. L'usage ambigu du mot « Paragon » prêterait souvent à confusion par la suite, le terme étant utilisé tour à tour pour décrire le studio lui-même, la marque distribuée sur le programme de la World, le laboratoire, qui

10. Lucien Andriot (1892-1979) travailla avec presque tous les plus grands réalisateurs qui avaient émigré aux États-Unis. À l'époque du muet, il tourna des films pour Tourneur, Capellani, Perret et Chautard, et, plus tard dans sa carrière, pour Robert Florey, René Clair et Jean Renoir.

11. La base de données d'Ellis Island indique que Paul Capellani arriva sur le paquebot *Chicago* le 16 septembre 1915. Comme pour Max Linder, la presse annonça quelques mois plus tôt que Paul Capellani avait été tué au front. Voir « Pathe Players Killed on the Firing Line », [Acteurs de Pathé tués au front], *Moving Picture World* (12 décembre 1914), p. 1503.



*The Flash of an Emerald.*

était une installation distincte, et la société holding de Brulatour et ses partenaires. Tourneur était « vice-président, réalisateur en chef et directeur général » de Paragon, ce qui lui conférait le contrôle artistique de l'un des studios les plus sophistiqués du pays. Le bâtiment du studio lui-même était un carré mesurant 61 mètres de côté et le plateau de tournage faisait environ 1 860 mètres carré. Le studio était doté d'un sol en béton, de deux plateaux tournants et d'un rail en fer à travelling qui parcourait la largeur totale du plateau en vue de faciliter les prises de vue selon des angles audacieux<sup>12</sup>. L'équipe de réalisation était constituée de Maurice Tourneur, Emile Chautard et Albert Capellani, « le trio de réalisateurs français qui avait eu tant de succès dans ce pays »<sup>13</sup>.

Le fait de créer un studio autour d'un seul réalisateur talentueux n'était pas du tout une nouveauté : c'est exactement ce que faisait Herbert Brenon à Hudson Heights, à quelques kilomètres au sud de Fort Lee. Lier une équipe de directeurs artistiques soutenus par des financements *ad-hoc* et des

12. «Paragon Studio Is Wonder-Place of Convenience», [Le studio Paragon est un lieu de tout premier choix], *Motion Picture News* (mars 1916), p. 1571. Tourneur expose son merveilleux studio dans *A Girl's Folly*, sorti en février 1917.

13. «Photodrama Is a Distinct Art», Declares Tourneur», [‘Le cinéma est un art spécifique’, déclare Tourneur], *Motion Picture News* (4 janvier 1916), p. 316.



*La Vie de Bohème.*

installations techniques à la pointe du progrès, en revanche, était une entreprise audacieuse qui différenciait Paragon de concurrents tels que Mutual ou Universal. Le fait que le contrôle artistique final puisse être conféré au réalisateur était un geste artistique puissant qui, malheureusement, allait s'avérer plus difficile à mettre en œuvre à mesure que l'industrie se développerait.

Le nouveau studio étant toujours en construction, Capellani emmena Clara Kimball Young à Cuba en janvier 1916 pour un travail intensif en extérieur pour sa première production Paragon, *The Feast of Life*. Il n'était alors pas rare que les producteurs de la côte Est tournent en extérieur en Floride, dans les Bermudes ou en Jamaïque pendant l'hiver, puis renvoient acteurs et équipes techniques pour filmer les plans intérieurs au studio. Dans ce cas précis, Lewis J. Selznick, vice-président et directeur général de la World annonça son intention de construire un studio permanent à Cuba, probablement sur un terrain que la World avait en vue près de Santiago ou dans le district minier de Dykeri<sup>14</sup>. Toutefois, le projet de studio à Cuba de la World n'aboutit à rien : il semblerait que celui-ci ait été victime d'un conflit interne au sein de la direction de la World.

De retour à Paragon, Capellani réalisa rapidement *La Vie de Bohème* qui était essentiellement un remake de sa réalisation de 1912 pour Pathé (Paul Capellani joua dans les deux versions de 1912 et 1916). Ce qui avait probablement été destiné à mettre encore une fois en vedette Clara Kimball Young fut cependant confié à une nouvelle star bien moins importante : Alice Brady. Renvoyé en tant que directeur général et remplacé par William F. Brady (le père d'Alice), Selznick était parti avec Clara Kimball Young. Il emmena aussi Albert Capellani pour en faire le directeur général de la Clara Kimball Young Film Company.

Quel qu'ait été l'état de ses relations avec Tourneur et Brulatour, Capellani prit un risque considérable en suivant l'imprévisible Selznick. Néanmoins, il était à présent à la tête de son propre studio et mettait en scène l'une des stars les plus populaires du cinéma, disposant du pouvoir de s'entourer d'une équipe choisie par ses soins, dont l'opérateur Jacques Montéran, le décorateur Henri Ménessier et, une fois encore, son frère Paul. Cet été-là, la Clara Kimball Young Film Company emménagea dans le studio Solax, construit sur l'avenue Lemoine à Fort Lee par Herbert et Alice Guy Blaché en 1912. Même si les Blaché y tournaient encore leurs propres films à travers leur société US Amusement Corporation, il s'avéra plus intéressant de louer ces plateaux, en particulier en raison des installations pointues du laboratoire<sup>15</sup>.

Dans un entretien sur le tournage de *The Common Law*, en production cet été-là, Capellani s'exprima principalement sur le besoin de techniques de jeu moins démonstratives, une chose qu'il avait lui-même lancée chez Pathé. Capellani déclara au journaliste de *Photoplay Magazine* : « Le jeu des acteurs au cinéma devrait être essentiellement naturel ». « Votre Shakespeare, il enjoint à refléter la nature. La

14. « World Film's Annex on Island of Cuba », [L'annexe de la World Film sur l'île de Cuba] *Exhibitors Herald* (15 janvier 1916), p. 15.

15. « Clara Kimball Young at Solax Studio », [Clara Kimball Young au studio Solax], *Moving Picture World* (5 août 1916), p. 922. Cet article écrit que la présence de Capellani et Young à Solax n'est que temporaire. Il est possible que les films suivants fussent en partie réalisés au studio Biograph dans le Bronx qui avait aussi été loué par Selznick. Voir « Biograph Studios Available for Independents », [Les studios Biographe mis à disposition des indépendants], *Moving Picture World* (22 décembre 1917), p. 1821.

caméra, elle ne ment pas. Elle dit la vérité, toujours la vérité»<sup>16</sup>. Le journaliste était sous le charme de la manière «magnifiquement gauloise» avec laquelle Capellani avait traité une chose aussi délicate que la scandaleusement célèbre scène de nudité de Young dans le film (et aussi de son accent apparemment), l'article incluait même la photo d'un grand panneau accroché à une extrémité du plateau sur lequel était inscrit «SOYEZ NATURELS». Bien que les historiens situent l'apparition sur les écrans de ce «jeu naturel» des années plus tôt, il devait encore y avoir suffisamment d'exemples concurrents pour justifier ce commentaire.<sup>17</sup>

*The Common Law* s'avéra être un franc succès mais Capellani ne réalisa que deux films supplémentaires avec Clara Kimball Young (Emile Chautard mettrait en scène un petit nombre des productions Kimball Young qui suivirent). Le metteur en scène acheva de tourner *The Easiest Way* en février 1917 et, quatre mois plus tard, il signa avec Mutual en vue de réaliser les adaptations des pièces de Charles Frohman pour la Empire All-Star Corporation dans leur studio de Glendale à New York. Pourquoi Capellani abandonna-t-il son poste dans la Clara Kimball Young Film Company après moins d'un an? Y eut-il des frictions avec Selznick qui veillait à ce que son nom apparaisse toujours en premier sur tout support publicitaire de film? Ou avec la fameuse bande d'amis et de courtisans réputés entourer Young depuis toujours? Ou peut-être fut-il simplement pris entre deux feux dans la dispute très médiatisée entre sa star et son producteur?<sup>18</sup>

Quoi qu'il en soit, son geste révèle un certain désespoir. Alors que Capellani avait travaillé auparavant dans les studios les plus sophistiqués et construits à cet effet aux États-Unis, le studio de Glendale s'avéra être un pavillon dansant désaffecté et converti en plateau à louer en 1915. Quelques semaines après son engagement, le service publicité d'Empire dû publier des excuses publiques après avoir fait une erreur sur le film et la star qu'il allait mettre en scène dans un communiqué.<sup>19</sup> Son équipe technique composée de Montéran, Ménessier et Paul Capellani brillait par son absence. En juillet, Capellani tourna *The Richest Girl*, une comédie romantique avec Ann Murdock et David Powell, mais le film ne sortit pas avant avril 1918, une période de gestation à la longueur suspecte. *American Maid*, tourné en septembre, eut sa sortie avancée à décembre, mais s'avéra être le dernier film de Capellani pour

16. Allen Corliss, «“Cap”, a Sweet Tempered Director». [“Cap”, un gentil réalisateur].

17. Alice Guy Blaché prétendait que c'était elle qui avait accroché ce panneau, une assertion acceptée plus tard par les historiens. Voir *The Memoirs of Alice Guy Blaché* [Les mémoires d'Alice Guy Blaché], traduction de Roberta and Simone Blaché, publié par Anthony Slide (Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1976), p. 45, et Alison McMahon, *Alice Guy Blaché, Lost Visionary of the Cinema* [Alice Guy Blaché, visionnaire perdue du Cinéma] (New York: Continuum, 2002), p. 63. Pour rappel, Capellani travaillait alors dans son studio Solax, mais le passage dans ces mémoires mentionnant ce panneau est associé à une visite de Paul Capellani: «un sociétaire de la Comédie Française» qui lui déclara: «il m'a fallu onze ans pour atteindre cet objectif» (p. 45-46), ce qui laisse à penser qu'elle-même liait ce panneau à au moins l'un des Capellani.

18. Voir, par exemple, «Clara Kimball Young Sues Selznick», [Clara Kimball Young intente un procès à Selznick] *Moving Picture World* (9 juin 1917), p. 1580, qui détaille des accusations de pratiques irrégulières financières et de gestion.

19. «Capellani to Direct Miss Sanderson», [Capellani doit mettre en scène Mademoiselle Sanderson] *Moving Picture World* (23 juin 1917), p. 1946; «Albert Capellani Directs Ann Murdock, Not Julia Sanderson, For Empire Corp.», [Albert Capellani réalise un film avec Ann Murdock et non Julia Sanderson, pour Empire Corp] *Exhibitors Herald* (28 juillet 1917), p. 24.

Empire. Comme de nombreuses maisons de production indépendantes du même acabit, l'entreprise était mal conçue et manquait de capitaux, une aventure spéculative qu'un homme de la stature de Capellani aurait dû être en mesure d'éviter.

En fait, après son départ précipité de la CKY Company en 1917, Capellani allait être confronté à un marché de l'emploi très tendu dans les studios de New York et du New Jersey. Un ralentissement de la production locale avait débuté un an plus tôt quand Universal avait fermé son gigantesque studio de Fort Lee, une situation qui allait encore empirer quand l'Amérique entrerait en guerre en avril. Des perturbations dans les réseaux de transport et le rationnement du charbon et d'autres denrées essentielles, sans pour autant avoir les effets dévastateurs observés dans les studios européens, incitèrent de nombreux producteurs américains à continuer à centraliser leurs activités en Californie où il était possible de faire des économies d'échelle et où l'absence de chauffage constituait rarement un problème. Dans ces circonstances, Capellani n'a probablement guère eu d'autre choix que d'accepter l'offre de la Mutual. Quoi qu'il en soit, il ne saurait être tenu responsable des problèmes internes de l'entreprise qui mènèrent à sa disparition en 1918.

Ce qui est clair, c'est que son départ qui suivit pour la Métro de Richard Rowland marqua un retour aux sommets de l'industrie locale. Métro avait été organisée en 1915 pour être un distributeur de films – auparavant, Rowland avait été en partenariat avec la Paramount – même si, en plus de la distribution des films de quatre maisons de production satellite, elle produisait aussi des films sous son propre label.<sup>20</sup> Ce modèle économique s'avérerait toutefois inefficace, comme le montra l'échec de la Mutual. Universal, Paramount et First National s'adaptèrent au fil des années en centralisant le contrôle de la production et Métro s'orienta dans cette direction en 1917, augmentant sa capitalisation de 2 300 000 dollars en juin<sup>21</sup>. En octobre, rapidement après avoir terminé de filmer *American Maid*, Capellani rejoignit Métro dans le cadre d'une modernisation de la production, il fut l'un des trois nouveaux réalisateurs engagés cette semaine-là.<sup>22</sup>

Métro avait concentré sa production de la côte Est dans son propre studio au n°3 de la 61<sup>e</sup> rue Ouest dans Manhattan. Complexe doté d'une verrière situé tout en haut d'un immeuble de bureaux de 12 étages près de Central Park, le studio avait été construit en 1915 pour l'une des unités de production initiales de Métro, Dyreda. Il était constitué d'un grand plateau de 88 m par 28 m, avec des dépendances, des bureaux et des vestiaires occupant de nombreux autres étages. June Mathis était à présent la scénariste en chef de la Métro et semblait avoir développé un intérêt particulier pour les six films que Capellani y réaliserait l'année suivante, apparaissant personnellement au générique en tant qu'auteur pour chacun d'entre eux<sup>23</sup>. Mathis devint de fait un membre clef de la nouvelle unité de production de Capellani, ce qui aurait un effet positif sur les castings et les budgets de ses films.

20. Jackson Schmidt, «On the Road to MGM: A History of Metro Pictures Corporation, 1915-1920», [Sur la route de MGM: une histoire de la Metro Pictures Corporation, 1915-1920], *Velvet Light Trap* 19 (1982), p. 46-52.

21. «Metro Increases Capitalization by \$2,600,000», [La Métro accroît sa capitalisation de 2 600 000 dollars] *Moving Picture World* (9 juin 1917), p. 1579.

22. «Capellani a Metro Director», [Capellani, réalisateur de la Métro] *Moving Picture World* (20 octobre 1917), p. 393.

23. Il se peut que ce soit contractuel, quoi qu'il en soit, elle ne figurait pas au générique de chaque production de la Métro.

Capellani n'avait réalisé aucun film dans lequel un acteur masculin tenait le rôle principal depuis ses premiers mois à la World. A présent totalement perçu comme « un réalisateur à femmes » (certainement l'un des premiers en Amérique), il tourna rapidement deux films avec Emily Stevens et May Allison, suivis par *The House of Mirth*, une adaptation du roman éponyme d'Edith Wharton. Il fut récompensé en se voyant confier la recrue la plus importante du studio, Alla Nazimova, une personnalité théâtrale flamboyante que la Métro payait le montant sans précédent de 13 000 dollars par semaine.<sup>24</sup>

Henri Ménessier rejoignit alors Capellani, un signe de l'autorité et de la capacité croissantes du réalisateur à s'entourer d'une équipe technique de son choix.<sup>25</sup> Cet été-là, l'équipe réalisa *Eye for Eye*, un mélodrame sur la légion étrangère française se déroulant à Tanger et Marseille. Toutes les mentions dans les documents professionnels que j'ai pu trouvées indiquent que le film fut tourné à New York, en-dehors du studio de la 61<sup>e</sup> rue, mais au moins un historien le décrit comme une production de la côte Ouest, avec des tournages en extérieur à Palm Springs.<sup>26</sup> Le tournage des scènes extérieures du film suivant, *Out of the Fog*, une adaptation du grand succès théâtral de Nazimova, *Ception Shoals*, s'acheva en septembre sur la côte Est, à Gloucester, dans le Massachusetts. Le 5 octobre, le *Moving Picture World* relata que Capellani était simultanément en train de monter *Eye for Eye*, filmer les dernières scènes de *Out of the Fog* et travailler sur la préparation du prochain film de Nazimova, *The Red Lantern*. Ceci ne pouvait être réalisable que grâce à la grande efficacité du studio de la Métro, concluait le *World*, et à un rare degré de respect mutuel et de coopération de part et d'autre. « M. Capellani parle en des termes élogieux des acteurs avec qui il est associé et déclare que jamais depuis son arrivée en Amérique il n'a joui d'une collaboration aussi heureuse qu'avec le studio Métro »<sup>27</sup>

Le même article révélait également que Capellani venait de terminer de mettre en scène Nazimova dans un court-métrage produit par la Métro pour sa contribution à la quatrième campagne pour les titres d'emprunt de guerre. Ce film, prétendument écrit par Nazimova elle-même, n'a pas été associé à Capellani jusqu'ici; le court synopsis publié par le *World* à un autre endroit de ce même numéro mérite donc d'être réimprimé ici :

« Une femme de France » (Métro)

Distribution : Louise, Madame Nazimova; Marquis X: Henry Harmon, Baron allemand, Tom Blake. Quelque part en France, les troupes allemandes occupent le château du Marquis X. L'officier en chef voit le marquis âgé essayer de prévenir sa fille Louise et, se saisissant d'un papier, écrit un ordre exigeant sa présence. Sur le papier, un message codé du marquis intime de sonner la cloche pour signaler l'arrivée des

24. Gavin Lambert, *Nazimova* (New York: Knopf, 1997), p. 190. Le chiffre, proche du salaire de Mary Pickford, semble élevé, bien que Lambert ait effectivement fondé ses recherches sur les journaux intimes de Nazimova, sa correspondance et d'autres documents privés.

25. Le catalogue de l'AFI ne crédite pas Ménessier au générique des films précédents de la Métro, ou des deux films réalisés par Capellani pour Empire. Toutefois, des sources plus récentes semblent le faire.

26. Par exemple, « Stock Actors in Vicious Brawl », [Les acteurs de films dans un conflit déchaîné] *Moving Picture World* (13 juillet 1918), p. 251, en particulier les références au studio de la 61<sup>e</sup>. Et voir Gavin Lambert, *Nazimova*, p. 203.

27. « Metro Director Working On Three Productions at Once », [Un réalisateur de la Métro travaille simultanément sur trois productions] *Moving Picture World* (5 octobre 1918), p. 103.



Capellani et Nazimova posent pour une « photo-gag » sur le tournage de *Eye for Eye*.

troupes françaises. Louise tue l'un des officiers allemands et fait sonner la cloche, même si elle sait que cela implique sa mort et celle de son père. L'image se fond sur la Cloche de la Liberté qui sonne: «Achetez, achetez, achetez des bons».<sup>28</sup>

Chaque studio produisit certains de ces courts-métrages en faveur des emprunts de guerre et tous semblent avoir reflété les attitudes officielles de cette période de guerre telles qu'elles étaient promues par le Bureau d'Information Publique de George Creel. *A Woman of France*, cependant, semble une contribution particulièrement étrange venant (de la plume?) de Nazimova. Deux ans plus tôt, lors de sa première apparition à l'écran dans *War Brides* (1916) de Herbert Brenon, peut-être le film pacifiste d'avant-guerre américain à avoir fait le plus sensation, Nazimova interprète un personnage qui se suicide plutôt que de vivre dans un monde où les femmes doivent laisser leurs fils devenir de la chair à canon. Les temps avaient changé.

28. «*A Woman of France*», [Une femme de France] *Moving Picture World* (5 octobre 1918), p. 124.

Capellani venait de terminer de tourner *Out of the Fog* quand la grande épidémie de grippe frappa la côte Est, créant une nouvelle interruption sans précédent. La plupart des studios locaux furent fermés pendant des semaines, surtout si leurs propriétaires avaient la possibilité de déplacer la production en Californie où la grippe n'était pas encore apparue et où le climat chaud semblait procurer un certain degré de sécurité. La Métro condamna ses installations new yorkaises en octobre, envoyant Nazimova et Capellani travailler au studio Robert Brunton à Los Angeles ; le reste de leurs employés de la côte Est devait rapidement les suivre.<sup>29</sup> Néanmoins, cela ne fut pas assez rapide pour leur jeune et prometteur réalisateur John Collins, et pour l'acteur très populaire Harold Lockwood qui moururent tous deux à quelques jours d'écart, juste avant le départ prévu.<sup>30</sup>

Malheureusement, alors que Capellani parvint à survivre à l'épidémie de la grippe, son expérience à Hollywood ne semble pas avoir été agréable. Le biographe de Nazimova, Gavin Lambert, cite la lettre suivante que l'actrice envoya à sa sœur aînée, Nina Lewton, juste après la fin du tournage :

« Capellani n'est plus. La chose que je ne pouvais plus supporter était de voir et de devoir travailler avec un homme dont on lisait constamment l'insatisfaction et le malheur sur le visage, quoi qu'on fasse. Rien n'était à son goût : le pays, les gens, la firme (Métro)... Jusqu'à ce qu'un jour, je lui demande : « Y a-t-il une chose qui vous rendrait jamais heureux ? » et il répondit « Oui, être mon propre chef!... ». Quant au succès de mes films, il maintient que c'est de son fait et pense qu'il devrait être traité comme Griffith. Il parle constamment de l'adoration que voue son studio à ce dernier, appelé « Maître » au lieu de M. Griffith, etc. En outre, il voulait une hausse de son salaire (750 dollars par semaine au lieu de 500) et beaucoup d'autres choses qui étaient impossibles. »<sup>31</sup>

Même en tenant compte de la subjectivité manifeste (et indépendamment des précédentes affirmations de joie et d'harmonie dans le *Moving Picture World* citées plus haut), les observations de Nazimova ont un accent de vérité. Capellani aurait eu toutes les raisons d'être en colère d'un petit salaire de 500 dollars par semaine, en particulier à la lumière des milliers versés à sa star. Il n'est pas non plus surprenant que l'homme qui avait été directeur artistique à la S.C.A.G.L. ait envié des réalisateurs comme Griffith – ou Herbert Brenon, Lois Weber, George Seitz et quelques autres – qui conservaient le contrôle de leur propre studio-ateliers. Pour mémoire, Capellani avait auparavant quitté la Clara Kimball Young Company où, même en tant que Directeur général, il devait rendre des

29. « Studio Shorts », [Courts métrages de studios] *Moving Picture World* (12 octobre 1918), p. 208 ; « Nazimova Will Lead Metro's Exodus », [Exode de la Métro : Nazimova en tête du cortège] *Moving Picture World* (19 octobre 1918), p. 390.

30. Pour plus d'information sur les effets de l'épidémie sur l'industrie cinématographique américaine, voir Richard Koszarski, « Flu Season: *Moving Picture World* Reports on Pandemic Influenza, 1918-19 », [La saison de la grippe est ouverte : *Moving Picture World* publie des articles sur la pandémie de grippe] *Film History* 17.4 (2005), p. 466-485. Harold Lockwood décéda le 19 octobre et John Collins le 23.

31. Gavin Lambert, *Nazimova*, p. 213. Nina Lewton était la mère de Val Lewton, futur producteur à Hollywood.

comptes à sa star et à son producteur. Avant cela, à Paragon, c'était Maurice Tourneur qui avait été aux commandes.<sup>32</sup>

La fin de la guerre pourrait aussi avoir conduit Capellani à espérer avoir l'occasion de récupérer son pouvoir et son statut d'antan. Adolphe Osso, associé à la branche américaine de Pathé depuis 1912, était dorénavant producteur indépendant ; il avait déjà mis sur pied une unité de production personnelle pour Léonce Perret et fit rapidement de même pour Capellani.<sup>33</sup> Avant même son départ de Los Angeles le 8 février, Capellani avait conclu un accord avec Pathé Exchange en vue de distribuer les produits de la société Albert Capellani Production Inc.<sup>34</sup> En dépit de sa longue expérience d'avant-guerre avec Pathé, Capellani n'avait jamais collaboré avec sa division américaine. Passé aujourd'hui à la postérité principalement pour sa distribution des films de Pearl White et des comédies de Hal Roach, Pathé Exchange était aussi un important distributeur de films : 49 films en 1917 et 47 en 1918, dans lesquels il avait une participation financière. George Fitzmaurice, Léonce Perret et Herbert et Alice Guy Blaché réalisèrent certains de ces films, tournés dans divers studios loués par Pathé, dont le Solax. Pariant sur une expansion des activités suite à la fin de la guerre, leur nombre irait jusqu'à 78 en 1919.<sup>35</sup>

La nouvelle société s'implanta au studio Solax dont Osso déclara qu'il serait rebaptisé le « Studio Capellani ». Le directeur artistique, Henri Ménessier, et le responsable du studio Lou Jerkowski superviseront les importantes rénovations des lieux, dont la construction d'un bassin de 15 m sous le plateau (« contrôlé par une installation électrique » comme dans *La vie est belle* de Frank Capra) et « l'aménagement du propre système d'éclairage de M. Capellani, dont il se dit qu'il aurait été importé de France ». <sup>36</sup> Herbert et Alice Guy Blaché y avaient installé leur propre studio-atelier en 1912 et, à présent, Capellani créait le Studio Capellani sur ces mêmes plateaux. Bien entendu, Capellani aurait dû prêter plus d'attention à cette ironie du sort : si le Studio Solax était disponible, c'était parce que les Blaché avaient échoué en tant que producteurs et louaient les installations à des personnes comme Selznick et Goldwyn afin d'éviter la banqueroute. Même s'il n'était pas possible de le prévoir à l'époque,

32. Émile Chautard, l'autre membre du triumvirat de Paragon, entretenait une relation personnelle et professionnelle de longue date avec Tourneur qui remontait à leur contrat chez Eclair en 1912 ; Capellani ne commença à travailler avec eux qu'au moment où il arriva à la World en 1915. Bien que figure plus importante que Chautard, Capellani, en tant que nouvel arrivant dans le groupe, aurait pu plutôt considérer sa position dans Paragon selon cette optique.

33. Adolphe Osso exerçait une très forte influence au sein de la communauté franco-américaine des cinéastes, formant des accords de production pour Capellani, Perret et Alice Guy Blaché. Voir « Will Handle Films Internationally », [S'occupera de films à l'international] *Moving Picture World* (7 juin 1919), p. 1495. Son succès en revanche, est une autre histoire. Richard Abel l'accuse de saboter la tentative de coproduction internationale de Henri Diamant-Berger en engageant sa maîtresse, Lois Meredith dans *Le Secret de Rosette Lambert* (1920). *French Cinema, The First Wave, 1915-1929* (Princeton : Princeton University Press, 1984), p. 16-18.

34. « Capellani to Head Own Company », [Capellani dirigera sa propre société] *Moving Picture World* (1<sup>er</sup> mars 1919), p. 1185 ; « Luncheon Marks Return of Capellani to Pathé », [Un déjeuner marque le retour de Capellani à Pathé] *Moving Picture World* (1<sup>er</sup> mars 1919), p. 1165.

35. Ces chiffres sont tirés du *American Film Institute Catalog*. [catalogue de l'AFI]

36. « Capellani Productions Are Active », [Les productions de Capellani sont actives] *Moving Picture World* (8 mars 1919), p. 1345.

aujourd'hui, nous savons qu'aucun de ces studio-ateliers ne se sont avérés viables financièrement et que Griffith, Weber, Brenon et Capellani ont tous pâti professionnellement d'avoir cherché à concrétiser ce rêve.

Capellani se jeta dans le rôle de directeur de studio. George Archainbaud, un autre réalisateur Français dont il aurait connu le travail à la World, fut engagé pour tourner « sous la supervision personnelle d'Albert Capellani ». <sup>37</sup> Lucien Andriot, Jacques Montéran et Lucien Tainguy officieraient en tant qu'opérateurs. La campagne promotionnelle initiale vantait l'embauche de June Caprice, une belle ingénue de la Fox dans la lignée de Mary Pickford qui jouerait dans quatre films. Dolores Cassinelli, récemment érigée en diva américaine par Léonce Perret (mais dont la plus grande partie de la carrière fut passée à tourner des courts métrages pour Essanay) fut affectée aux films plus dramatiques, *The Virtuous Model* et *The Right to Lie*.

Du point de vue de Capellani, le plus important de ces films serait le premier, *Cœurs de vingt ans*, une adaptation de *Oh, Boy!*, la comédie musicale phare écrite par Guy Bolton, P.G. Wodehouse et Jerome Kern. Considéré comme un tournant dans l'histoire de la comédie musicale, le spectacle était novateur et stylé avec des chansons qui dérivait de l'histoire (certes légère) et l'alimentaient. <sup>38</sup> Capellani fit la promotion de son adaptation comme la « première comédie musicale en film » et le réalisateur lui-même apparut dans un prologue extra diégétique, dirigeant un orchestre alors qu'à l'écran, un rideau se levait pour dévoiler un spectacle dans le film. <sup>39</sup> Capellani (ou sa société) payait alors pour d'énormes doubles pages publicitaires dans les journaux de la profession dans lesquelles il était présenté comme « le Génie de l'Écran, Albert Capellani lui-même ». <sup>40</sup> Il avait enfin réussi à atteindre le niveau de reconnaissance recherché depuis si longtemps, même s'il en réglait les frais de sa propre poche.

Le 10 juin 1919, juste avant la première de *Oh, Boy!*, Capellani et Perret figuraient parmi les intervenants d'un dîner new-yorkais en l'honneur de Charles Pathé (à qui les directeurs de la branche américaine offrirent une parure de bureau de chez Tiffany). <sup>41</sup> Adolphe Osso partit très vite pour Paris

37. « "Unknown Dancer" Second Hale-Caprice Production », [*Unknown Dancer*, deuxième production avec Hale et Caprice] *Moving Picture World* (10 mai 1919) : 927, qui caractérise la position d'Archainbaud dans ce projet.

38. Lee Davis, *Bolton and Wodehouse and Kern: The Men Who Made Musical Comedy* [Bolton, Wodehouse et Kern : les hommes qui « firent » la comédie musicale] (New York: Heineman, 1993), p. 121-124. Le spectacle se produisit 475 fois, presque un record.

39. L'apparition de Capellani dans le film semble avoir servi diverses fonctions : un élément suggérant l'accompagnement musical du film, un exemple de mise en valeur de l'auteur – comme dans *L'émeraude fatale* (1915) qui débutait par une scène montrant le réalisateur tentant de convaincre l'acteur Robert Warwick d'apparaître dans le film et une autoréférence à une technique de cadrage, comme dans l'entrée en matière de *The Wishing Ring* (1914) de Tourneur

40. Voir, par exemple, *Moving Picture World* (7 juin 1919), p. 1458 et 1459. Que Capellani achetât alors autant d'espaces publicitaires signifiait que le *World* avait grandement développé la couverture médiatique de ses activités, relatant tout engagement d'acteur mineur et toute vente locale exclusive. Ce n'était pas le cas de *Motion Picture News*, par exemple. De tels échanges de bons procédés était typique de la presse spécialisée de l'époque, ce dont on doit tenir compte en examinant le matériel publié.

41. « Pathé Chief Honored by Friends », [Le directeur de Pathé mis à l'honneur par ses amis] *Moving Picture World* (21 juin 1919), p. 1753.

avec les trois films de Capellani et il semble que ce dernier le suivit rapidement. L'activité du studio cessa pour l'été et Archainbaud accepta un travail dans un autre studio (à Glendale!) après avoir réalisé *A Damsel in Distress*, un film tiré d'une histoire de P. G. Wodehouse, également auteur de *Oh Boy!*<sup>42</sup> Lors de la sortie, le matériel promotionnel citait Wodehouse déclarant : « Je suis ravi de dire que je trouve que M. Capellani a accompli un travail superbe. Il a saisi l'esprit de chaque personnage et consciencieusement préservé l'atmosphère dans sa transposition de l'Angleterre à l'Amérique ». <sup>43</sup> Plus qu'un simple discours promotionnel, ce document intéressant permet non seulement d'identifier Albert Capellani en tant qu'auteur, au lieu de George Archainbaud, mais met aussi en exergue sa capacité à « américaniser » avec succès le matériau, une question qui soulevait de plus en plus d'inquiétude dans l'Amérique d'après-guerre.

Capellani revint d'Europe le 9 octobre 1919 après avoir acquis « les droits d'adaptation cinématographique de plusieurs pièces françaises ». <sup>44</sup> Que cette longue période d'inactivité soit simplement due à l'interruption estivale, ou que des problèmes plus importants en soient la cause (aucune adaptation des pièces françaises ne serait tournée), tout cela demeure incertain. Quoi qu'il en soit, l'activité sembla reprendre avant même son retour au studio. Edwin Carewe avait été embauché pour réaliser le prochain film avec Dolores Cassinelli et George Archainbaud était de nouveau employé pour mettre en scène *June Caprice*. Presque immédiatement, néanmoins, les choses prirent un mauvais tour. Carewe partit rapidement pour créer sa propre maison de production (avec Adolphe Osso!) et tenta d'emporter le film *The Right to Lie*, mais Albert Capellani Productions parvint tout de même à le conserver. <sup>45</sup> Après un certain retard, Capellani parvint finalement à lancer le tournage de *The Fortune Teller*, quand un autre désastre survint. Les installations de la Solax étaient à présent constituées de plusieurs bâtiments : le bâtiment principal d'origine avec sa verrière, un plateau de tournage extérieur et un laboratoire. Il s'agissait d'installations assez vastes qui étaient souvent utilisées par plusieurs locataires en même temps. Le matin du 20 décembre, le bâtiment où se situait le laboratoire explosa et pris feu, même si le studio et les décors ne subirent aucun dommage. « M. Capellani s'est lacéré la main en cassant une vitre pour sauver une partie du film » qu'il réalisait, raconta le *New York Times*. <sup>46</sup> Cependant, bien que la plus

42. Sam Spedon, « Personal and Otherwise », [Personnel et autre] *Moving Picture World* (28 juin 1919), p. 1933 ; « Adolph Osso Will Sail with Capellani Films », [Adolphe Osso roulera pour Capellani Films] *Moving Picture World* (28 juin 1919), p. 1942 ; « Archainbaud with American Cinema », [Archainbaud chez American Cinema] *Wid's Daily* (8 juillet 1919), p. 1. Même si Osso prétendit utiliser ses contacts pour organiser une grande avant-première de *Oh, Boy!* dans la salle Marivaux, le film ne sortit à Paris qu'en septembre 1921 (sur cette question, voir filmographie)

43. « Author Praises Capellani for "Damsel in Distress" », [L'auteur vante les mérites de Capellani pour « Une demoiselle en détresse »] *Moving Picture World* (14 octobre 1919), p. 94. L'histoire fit à nouveau l'objet d'une adaptation par George Stevens en 1937 avec Fred Astaire dans le premier rôle de cette comédie musicale.

44. « Carewe with Pathé », [Carewe chez Pathé] *Wid's Daily* (18 septembre, 1919), p. 1. La base de données d'Ellis Island témoigne du retour de Capellani et de sa famille à bord du *France*.

45. « Edwin Carewe Forms Own Company », [Edwin Carewe crée sa propre société] *Moving Picture World* (14 octobre 1919), p. 94.

46. « Actors Fight Studio Fire », [Les acteurs à l'épreuve d'un incendie dans le studio] *New York Times* (21 décembre 1919), p. 20.



William Randolph Hearst's Cosmopolitan-International studio sur la 127th Street et la Second Avenue à Manhattan.

grande partie du négatif de *The Fortune Teller* fusse sauvé, Selznick n'eut pas cette chance et « certaines des plus grosses productions prévues par sa société furent détruites ». <sup>47</sup>

*The Fortune Teller* fut achevé et projeté, mais pas par Pathé Exchange, alors en train de réduire drastiquement le nombre de long métrages qu'elle comptait distribuer. L'incendie du laboratoire de la Solax était tragique mais, rétrospectivement, il eut peu d'effet sur le destin de Capellani, dont les occasions de travailler étaient bien plus affectées par les réalités mouvantes de l'économie de l'industrie cinématographique. Le 9 mars 1920, il fut annoncé que Capellani avait signé un contrat de deux ans avec Robertson-Cole, un importateur et distributeur qui souhaitait dorénavant produire ses propres films. Même si Robertson-Cole se chargea de la sortie de *The Fortune Teller* et tourna ensuite un de ses propres films dans le studio Solax (*The Wonder Man*, avec Georges Carpentier dans le rôle-titre), Capellani commença immédiatement à prendre ses distances de cet accord. <sup>48</sup> Avec Abraham Feinstein et Henry Cahane (le bailleur de fonds d'Adolphe Osso), il fonda Capellani Pictures le 18 mars 1920 pour 25 000 dollars, ce qui était probablement une tentative de limiter sa propre responsabilité financière dans un contexte économique de plus en plus précaire. <sup>49</sup> En juin, il conclut un accord avec Selznick en vue de sous-louer le studio, mais dans l'année, la New Jersey Studio Corporation, la personne morale à travers laquelle les Blaché étaient propriétaires, fut dans l'obligation de faire un procès à Capellani pour 14 500 dollars de loyers impayés. <sup>50</sup>

Au lieu de maintenir son contrat avec Robertson-Cole qui l'avait annoncé comme le réalisateur de *Kismet*, une grosse production où jouerait Otis Skinner, Capellani réalisa *The Inside of the Cup* pour la Cosmopolitan Productions de William Randolph Hearst. Tourné en mai 1920, il s'agissait de l'un des premiers films tournés dans le gigantesque nouveau studio de Hearst à l'angle de la 127<sup>e</sup> rue et de la seconde avenue, à Manhattan. Capellani termina le film le 19 juin, mais passa l'été dans une bataille juridique avec International (une société écran de Hearst), arguant qu'il n'avait été payé que d'une partie de la somme due pour son travail de réalisation. Les contrats liant Capellani à International produits

47. « Solax Film Company Destroyed by Fire; Many Narrow Escapes », [La Solax Film Company détruite dans un incendie : nombreux sont ceux qui y ont échappé belle] *The Palisadian* (27 décembre 1919), p. 5, réimprimé dans Richard Koszarski, *Fort Lee the Film Town* [Fort Lee, ville du film], p. 137.

48. « Capellani With Robertson-Cole », [Capellani chez Robertson-Cole] *Wid's Daily* (9 mars 1920), p. 1 ; « Capellani with Cosmopolitan? », [Capellani chez Cosmopolitan?] *Wid's Daily* (7 avril 1920), p. 1 ; « Only One Capellani », [Un seul Capellani] *Wid's Daily* (8 avril 1920), p. 1. Pour *The Wonder Man*, voir *Motion Picture News* (1<sup>er</sup> mai, 1920), p. 3845. Sans être directement associé au projet de *The Wonder Man*, Capellani était toujours préoccupé par le loyer du studio et était à la recherche de nouveaux locataires.

49. « Incorporations », [créations d'entreprises] *Wid's Daily* (18 mars 1920), p. 2. Cela peut être mis en relation avec le procès décrit dans « Capellani Made a Defendant », [Capellani, défendeur malgré lui] *Moving Picture World* (24 septembre 1920), p. 94.

50. Concernant le contrat avec Selznick, voir *Exhibitors Trade Review* (12 juin 1920), p. 153. Dans le litige, les opposants à Capellani, les Blaché, alléguaient qu'il devait en droit s'acquitter d'un loyer hebdomadaire de 600 dollars, impayé depuis septembre 1920. « In the Courts », [Au tribunal] *Wid's Daily* (21 avril 1921), p. 3. Dans une lettre adressée à Alice Guy Blaché datée du 2 septembre 1920, Joseph Borries, qui était chargé de la gestion de sa propriété, écrit : « Les perceptions du loyer du studio se sont faites jusqu'à présent sans difficulté, quoique Selznick soit souvent en retard à payer Capellani », soulignant qu'il incombait à Capellani de payer le loyer, mais que ce dernier faisait face à des difficultés avec au moins un de ses locataires. Lettre réimprimée dans Koszarski, *Fort Lee the Film Town*, p. 139.

devant le tribunal indiquaient qu'il devait être rémunéré 25 000 dollars pour chacun des quatre films qu'il devait réaliser pour International sur une période de 12 mois, 100 000 dollars lui étaient assurés, quel que soit le nombre de films achevés – une précaution contre les retards causés par des problèmes de production indépendants de sa volonté. La seule exception s'appliquait en cas de maladie ou d'incapacité de Capellani, suggérant que sa santé ait pu poser un problème à ses employeurs. La situation fut finalement résolue et Capellani réalisa *The Wild Goose* pour Hearst en septembre.<sup>51</sup>

Hearst ferait trente-cinq films à New York avant de déménager à Hollywood en 1924 (même s'il n'arriverait pas à assumer indéfiniment les frais généraux engagés par un studio privé). Contrairement à ce qu'on a coutume de croire, Marion Davies ne figurait que dans un tiers de ces films et seulement quatre d'entre eux étaient des films en costumes.<sup>52</sup> Capellani eut beaucoup de chance de signer avec Hearst qui exploitait le plus grandiose des studios. À une époque où d'autres studios de la côte Est, englués dans la récession d'après-guerre, réduisaient radicalement le nombre de productions, voire mettaient définitivement la clef sous la porte, Hearst faisait des dépenses somptuaires. La différence entre son salaire avec Hearst et les 500 dollars hebdomadaires qu'il avait touchés en mettant en scène Nazimova en 1918 n'est qu'un indicateur montrant combien cet accord était vraiment avantageux.

Néanmoins, Capellani semble être resté inactif après avoir fini *The Wild Goose* et il emmena sa famille pour un séjour prolongé en France. Il revint le 29 avril 1921, un nouveau contrat en poche pour une série de films pour la Cosmopolitan, et, en mai, il commença à tourner *The Young Diana*, une histoire d'amour fantastique mettant en scène la vedette du studio, Marion Davies, dans une scénographie sophistiquée conçue par le décorateur préféré de Hearst, Joseph Urban.<sup>53</sup> Ce qui arriva à ce moment-là reste flou. Hearst et Davies semblent être partis pour Mexico sur le yacht de Hearst, avec la majeure partie de l'équipe à bord.<sup>54</sup> La production de *The Young Diana* reprit des mois plus tard et quand le film sortit en juin 1922, Capellani et Robert Vignola partagèrent l'affiche en tant que coréalisateurs.

Durant l'hiver 1921-1922, Capellani fut engagé pour un film modeste nommé *Sisters*.<sup>55</sup> Même si des acteurs sous contrat avec Hearst figuraient dans la distribution et que le film fut produit par

51. « International Plans », [Projets internationaux] *Wid's Daily* (29 juin 1920), p. 1 ; « In the Courts », [Au tribunal] *Wid's Daily* (28 août 1920), p. 2 ; « Albert Capellani Sues International Alleging \$15,000 Due Him in Salary », [Albert Capellani intente un procès à International réclamant 15 000 dollars au titre de salaire impayé]. *Moving Picture World* (24 septembre 1920), p. 70 ; « Capellani Back with International », [Capellani retourne chez International] *Wid's Daily* (28 septembre 1920), p. 4.

52. Concernant les activités de Hearst à New York, voir Richard Koszarski, *Hollywood on the Hudson: Film and Television in New York from Griffith to Sarnoff* [Hollywood sur l'Hudson : cinéma et télévision à New York, de Griffith à Sarnoff] (New Brunswick: Rutgers University Press, 2008), p. 115-127.

53. « Cosmopolitan Signs Capellani », [Cosmopolitan signe avec Capellani] *Wid's Daily* (21 avril 1921), p. 1, décrit que Capellani avait été à Paris pour « quelque temps », mais avait quitté la France « hier ». Voir aussi « New Davies Film Started », [Début de tournage pour un nouveau film avec Davies] *Wid's Daily* (27 mai 1921), p. 1. La base de données d'Ellis Island témoigne du retour de Capellani et de sa famille à bord de l'*Adriatic* le 29 avril.

54. W.A. Swanberg, *Citizen Hearst* (New York: Bantam, 1963), p. 401-402.

55. La Cosmopolitan conféra à *Sisters* le numéro de production 32. Je déduis sa date de production en m'appuyant sur la date de production de *Beauty's Worth* (n° 31) et *The Good Provider* (n° 34). Je n'ai trouvé aucun article de presse annonçant sa mise en production, autre preuve de problèmes en coulisse.

Cosmopolitan Studio (avec des décors signés Joseph Urban), le film ne fut pas distribué par la Paramount, comme il en était d'usage, mais fut vendu par International à la American Releasing Corp., un petit distributeur s'occupant de films indépendants à petits budgets. A ma connaissance, aucune autre production Hearst ne fut lâchée avec aussi peu d'égards. Pire encore, bien que Capellani eût été annoncé en janvier comme le futur réalisateur de *Enemies of Women*, une grande histoire d'amour épique de l'auteur Vicente Blasco Ibanez, le 27 février, un autre communiqué fit savoir que la production avait été suspendue « indéfiniment ». <sup>56</sup> *Sisters* sortit rapidement en avril et *The Young Diana* parut enfin sur les écrans en juin.

Il s'agissait des derniers films réalisés par Albert Capellani en Amérique, mais pas de sa dernière trace repérable dans les documents qui subsistent. Bien qu'il eût apparemment réglé son problème de retard de loyers au studio Solax, il était toujours poursuivi pour non paiement de salaire par la star de *The Fortune Teller*, Marjorie Rambeau. En avril 1922, la section « publicités légales » du *New York Times* publia une série de bulletins officiels, exigés par la loi, convoquant Capellani à se présenter devant le tribunal civil de Manhattan en tant que prévenu dans un procès intenté par l'agent de Rambeau, Edward Small (qui deviendra lui-même producteur hollywoodien). <sup>57</sup> Habituellement, ce genre de « service » était présenté personnellement, sauf s'il était impossible de localiser le destinataire. Rambeau alléguait qu'elle avait été employée pour six semaines pour une somme hebdomadaire de 2 500 dollars, mais qu'elle n'avait été rémunérée que pour cinq. Capellani ne se présenta jamais pour se défendre et la cour, dans son jugement, accorda 2 712 dollars à l'actrice. Je ne sais pas si celle-ci fut jamais en mesure de recueillir cette somme.

Je ne sais pas non plus ce qui arriva exactement à Capellani et à sa carrière au début de 1922. Pourquoi fut-il écarté de la production de *Enemies of Women*? Y avait-il des problèmes avec le studio? Sa santé était-elle chancelante? Était-il déjà de retour à Paris quand Edward Small renonça à le rechercher en avril? Capellani travailla dans les studios américains pendant près de sept ans, mais le rêve qu'il poursuivait là-bas – « être son propre chef » – lui échappa finalement. Il confia à Nazimova qu'il méritait qu'on le respecte et le rémunère comme D. W. Griffith, mais, à l'époque où il arriva en Amérique, personne ne pouvait construire une carrière sur ce schéma. Maurice Tourneur y parvint presque, en s'adaptant aux évolutions de la situation dans la production et en maîtrisant le style et la bureaucratie américains. Mais, dès 1926, il était, lui aussi, de retour à Paris.

(Traduction Delphine Pallier)

56. « Capellani to Direct Ibanez Story », [Capellani mettra en scène une histoire d'Ibanez] *Film Daily* (6 janvier 1922), p. 1 ; « Capellani Production Put Off », [Une production de Capellani suspendue] *Film Daily* (27 février 1922), p. 2. Le projet Ibanez était une actualité de premier plan en raison du franc succès d'une adaptation cinématographique de son œuvre *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921). En mai, le projet fut confié à Robert Vignola (« Two for Brady », [Deux pour Brady] *Film Daily* [10 mai 1922], p. 15), mais fut finalement réalisé par Alan Crosland, qui tourna de très nombreux plans en extérieur dans le sud de la France.

57. « Summonses », [Assignations] *New York Times* (4 avril 1922), p. 31 ; (18 avril 1922), p. 36 ; (25 avril 1922), p. 33.