

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, allers et retours

Hubert Niogret

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4740>

DOI : 10.4000/1895.4740

ISSN : 1960-6176

### Éditeur

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

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

Pagination : 213-218

ISBN : 978-2-913758-63-6

ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

Hubert Niogret, « Albert Capellani, allers et retours », *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/1895/4740> ; DOI : 10.4000/1895.4740

---



La famille Capellani devant sa maison de Fort Lee (dans la seconde photo on reconnaît Albert Capellani à la fenêtre).

## Albert Capellani, allers et retours

Hubert Niogret

En 1914, Albert Capellani est au sommet de sa carrière. Il est un des premiers metteurs en scène français à entreprendre des longs métrages après avoir réalisé environ 80 films de courts métrages de une à trois bobines. Il est reconnu comme un metteur en scène talentueux. Le 5 juillet 1912 sort à l'Omnia Pathé *Les Mystères de Paris* qui fait sensation avec une durée de 90 minutes projeté en une seule séance. Le 3 janvier 1913, dans la même salle de cinéma, sont projetés les premier et deuxième épisodes de l'adaptation du roman de Victor Hugo, *Les Misérables*, bientôt suivis des troisième et quatrième parties. Le lancement du film est accompagné d'un énorme effort publicitaire de la part de son producteur-distributeur-exploitant Pathé et le film est un très grand succès commercial. Le mois suivant, Albert Capellani commence le tournage de *Germinal* d'après l'œuvre d'Emile Zola, sans doute l'écrivain le plus populaire de l'époque avec Victor Hugo. Le film sort le 3 octobre, toujours à l'Omnia Pathé, dans sa durée de 2 heures 40, en un seul programme. L'année 1913 est définitivement celle où les films sont passés au long métrage. La même année, le cinéaste tourne *Le Nabab*, adapté d'Alphonse Daudet, confirmant une fois encore que la SCAGL a pour mission de porter à l'écran les grandes œuvres théâtrales et romanesques qui constituent le patrimoine littéraire français. Le film, où le cinéaste apparaît brièvement dans le rôle d'un capitaine de bateau, est passionnant par la manière dont les décors nombreux et très différents reflètent la situation sociale évolutive du personnage réel qui a inspiré Alphonse Daudet. La structure scénique est l'abandon définitif de la littéralité des premiers temps cinématographiques : désormais est constamment présente une ouverture dans le fond du décor qui permet la circulation centrale. Le film comporte aussi un certain nombre de plans dont le cadrage, en dehors de toute symétrie, modifie la dramaturgie.

Les grandes fresques sociales, historiques, tournées entre 1912 et 1914 (car ont suivi *Le Chevalier de Maison-Rouge* et surtout le magnifique *Quatre-vingt-treize*) sortent dans le monde entier car Pathé, avec qui Albert Capellani est sous contrat à travers la SCAGL, est une société mondiale, la plus importante, qui détient des bureaux de représentation, des agences de distribution dans les plus grands marchés cinématographiques, y compris aux Etats-Unis où la société produit même des films. Les grandes adaptations du patrimoine littéraire national traduit dans le monde entier contribuent à faciliter la diffusion des films français dans un contexte mondial où le cinéma dominant est français, allemand, italien, russe, danois, en un mot, européen. Et même s'il n'est pas toujours identifié comme l'auteur, car à l'époque le nom des réalisateurs – comme celui des acteurs – sert peu à la promotion des films, Albert Capellani est le cinéaste français le plus diffusé dans le monde. Toutefois, la situation du cinéma français, notamment de Pathé, est en train de changer. Charles Pathé, qui voyage beaucoup, le sait bien et l'analyse dans ses mémoires : « Le monde cinématographique entier avait les yeux fixés sur nos ateliers, nos procédés, nos appareils. Sans doute, à partir de 1910, un mouvement inverse commençait à se dessiner en Amérique et, pour un observateur averti, aucun doute ne pouvait subsister sur

l'issue de la concurrence franco-américaine en matière de cinéma. Nous devons être dépassés et nous le fûmes. (...) Désormais, il fallait bien s'en rendre compte, les Etats-Unis, avec leurs possibilités indéfinies, s'étaient emparés, probablement pour toujours, du marché mondial. La guerre n'avait fait que hâter un peu l'avènement de cette suprématie. Favorisés par l'importance de leur marché intérieur qui, au point de vue des recettes d'exploitation, représente environ quarante à cinquante fois celui du marché français, soit les trois quarts environ du marché mondial, les Américains pouvaient engager des sommes considérables dans l'exécution de leurs négatifs, les amortir complètement sur leur territoire et venir ensuite conquérir les marchés d'exportation dans tous les pays, notamment dans tous ceux qui, du fait de leur faible population, ne sauraient se permettre le luxe d'une production nationale régulière. Cette vérité m'était apparue au cours de mes divers séjours en Amérique. La primauté cinématographique française dans le monde reposait uniquement sur son avance initiale et devait disparaître le jour où l'équipement américain serait terminé. Ce jour-là était venu.»<sup>1</sup>

Quand la Première Guerre mondiale éclate en 1914, Albert Capellani, est réformé (il a déjà quarante ans et a participé en 1894 à l'expédition de Madagascar, dont il était revenu malade pendant quelques temps) et démobilisé. En raison du déclin de Pathé mais surtout de la guerre, il n'a plus beaucoup d'avenir en France car la production diminue brutalement, et il n'y a plus guère de place pour les grandes productions prestigieuses et onéreuses qui ont fait sa gloire. Désormais, les quelques films français qui se tournent ont bien du mal à circuler dans le monde. Albert Capellani décide de partir aux Etats-Unis non pas, comme on l'a souvent dit, comme ambassadeur de Pathé, mais pour sa propre carrière personnelle. Pathé a déjà des bureaux à New York et n'a pas besoin d'un représentant de prestige. Le manifeste du bateau où Albert Capellani embarque indique d'ailleurs que son adresse de destination est celle de Jules Brulatour (132-136 West de la 46<sup>e</sup> rue)<sup>2</sup>, dans un des quartiers les plus huppés à l'époque, à quelques minutes des bureaux de Pathé. L'adresse de Brulatour mentionnée dans le manifeste laisse penser qu'un contrat entre Brulatour et Capellani était déjà en cours de négociation, sinon signé depuis quelques semaines. La société de Jules Brulatour, Paragon, est d'ailleurs enregistrée quelques jours après l'arrivée d'Albert Capellani le 31 mars 1915, et produira les premiers films à Fort Lee, alors que le cinéaste n'a pratiquement jamais travaillé pour Pathé aux Etats-Unis. Albert Capellani part seul, il embarque au Havre le 13 mars 1915 sur le bateau La Touraine, et arrive à New York le 22 mars 1915. Il voyage en première classe, dépense très onéreuse à l'époque et, en raison de ce caractère privilégié, débarque sans doute directement à New York, sans passer par Ellis Island, où se retrouvent par contre tous les passagers de deuxième et troisième classes, les émigrés qui viennent d'Irlande, d'Italie, des pays d'Europe centrale, et qui doivent attendre des heures pour être acceptés aux Etats Unis par les services de l'immigration.

Albert Capellani, dont *Les Misérables* est toujours à l'affiche sur Broadway, le grand quartier des théâtres et des cinémas, s'installe d'abord chez Jules Brulatour, puis, pour quelques semaines, lorsque sa famille le rejoint, dans l'hôtel le plus important d'une ville voisine, Atlantic City<sup>3</sup>. Sans doute le temps

1. *De Pathé Frères à Pathé cinéma*, Charles Pathé, 1940, Editions Premier Plan, 1970.

2. Aujourd'hui un hôtel.

3. Aujourd'hui détruit.

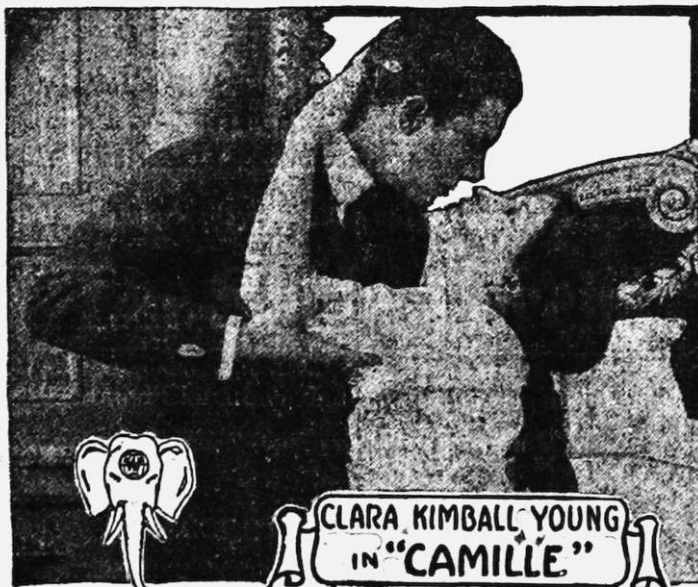
que soit installée pour lui la maison de Fort Lee où il va résider au n° 1114 d'Edgewood Lane, quartier de Pallisade, à côté des studios de la World Film Corporation, une des sociétés les plus actives de la ville. Son frère Paul, vedette de ses films français (notamment *La Bohème*, *Quatre-vingt-treize*) et future vedette de ses films américains (*Camille*, *La Vie de Bohème*, *The Feast of Life*), le rejoint le 16 septembre 1915, débarquant du bateau Chicago. Paul voyage en deuxième classe, et l'adresse mentionnée dans le manifeste du bateau est bien celle d'Albert Capellani à Edgewood Lane.

À Fort Lee, les Capellani retrouvent une communauté française importante, dont ils connaissent déjà un certain nombre de membres. Alice Guy, suite à son mariage avec Herbert Blaché de nationalité américaine, a été la première à s'y installer. Mais s'y trouvent aussi depuis 1913 le décorateur Henri Menessier (parti après avoir travaillé sur *Germinal*) et, depuis 1914, Maurice Tourneur et l'opérateur Lucien Andriot. Ben Carré, autre décorateur, arrive en 1915 (il créera les décors de *La Vie de Bohème*). Il y a également Emile Chautard, metteur en scène de très grande réputation, l'opérateur Georges Benoit qui, en 1915, va photographier *Regeneration* du jeune Raoul Walsh qui débute à Fort Lee.

Après un premier séjour à Los Angeles, Albert Capellani rachètera les studios de Guy et Blaché. Lucien Andriot et surtout Henri Menessier (notamment pour les décors parisiens reconstitués – en partie issus du souvenir, en partie fantasmés – de *The Virtuous Model* en 1919) seront ses plus fidèles collaborateurs. Andriot photographie notamment *La Vie de Bohème*, *The Feast of Life* et *The Virtuous Model*, film nocturne et dans les brumes, exceptionnel pour ses atmosphères. Maurice Tourneur, qui a déjà intégré le style du découpage américain qui se rapproche des acteurs, a eu, d'après Richard Kozarski, une grande influence sur Albert Capellani. Les uns et les autres se retrouvent souvent, même quand ils ne travaillent pas sur les films des uns et des autres, d'autant plus que les réunit la difficulté de la langue qui rend la communication parfois difficile. Si aucune langue parlée autre que le français n'est indiquée dans le manifeste du bateau pour Albert Capellani, il semble qu'une partie du problème ait été facilité à son arrivée par la collaboration avec Frances Marion qui, quant à elle, parlait français. Et Frances Marion, qui est une des collaboratrices préférée de la World Film Company pour qui elle écrit parfois jusqu'à trois scénarios en parallèle, a sans doute été proposée à Albert Capellani pour cette raison-là. Celle qui va très vite devenir la scénariste la plus demandée, la mieux payée du cinéma américain, travaille sur les scénarios de *Camille*, premier film américain du cinéaste en 1915, *La Vie de Bohème* (réadaptation de l'œuvre d'Henry Murger) en 1916, puis *The Feast of Life* la même année, pour un tournage à Cuba entièrement en décors naturels. S'il y a une vraie différence de traitement entre le dernier film français, *Quatre-vingt-treize* (1914) et le premier film américain, *Camille*, c'est sans doute que Capellani a été induit dans sa mise en scène, sa direction sur le plateau, par la structure narrative du scénario. Même si celui de *Quatre-vingt-treize*, d'après Victor Hugo, est signé Alexandre Arnoux, Albert Capellani a collaboré de près ou de loin à tous ses scénarios depuis plusieurs années, les signant souvent comme seul auteur.

Dans son adaptation de *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils, entreprise sous la responsabilité de Frances Marion, il y a déjà une narration différente, plus émotionnelle, plus fluide, plus mélodramatique. Et même si Albert Capellani a été précédé d'une grande réputation en tant que directeur d'acteurs, celle-ci est déjà différente dans *Camille*, sans doute confrontée à un autre type de comédienne, en la personne de Clara Kimball Young. Par contre, dans *La Vie de Bohème*, la vedette est Alice

# ALHAMBRA



CLARA KIMBALL YOUNG  
IN "CAMILLE"

THE MOST GORGEOUS PRODUCTION  
OF THE YEAR

OUR PRICES THE SAME—Children, 5c; Adults, 10c.

OTHER CITIES ARE CHARGING FROM  
50c TO \$1.00 FOR CAMILLE.

Next **TUES.-WED.** Next

OPEN CONTINUOUS—TWO TO ELEVEN.

*Camille.*

Brady. Et il est intéressant de comparer cette version américaine avec la version française tournée quatre ans auparavant par le même cinéaste. Dans la version écrite par Frances Marion, l'intrigue est plus développée, les situations diversifiées, les personnages creusés et la narration se déploie non plus dans un récit de trois bobines mais dans un ample long métrage dont la longueur permet un travail en profondeur. Le film ne fonctionne plus seulement comme une suite de représentations de situations emblématiques sur les joies et misères des artistes encore en marge dans Paris, mais comme une narration où se développent des relations entre les personnages qui viennent nourrir l'intrigue. Par ailleurs, Albert Capellani découvre le « star system » inconnu jusqu'alors en France, mais qui par contre a commencé aux États-Unis au début des années dix. Les stars sont promues, lors de la sortie des films, davantage que les metteurs en scène, et dans la fabrication des films elles ont une grande puissance. Clara Kimball Young sera d'ailleurs productrice d'un grand nombre de ses films comme d'autres actrices de son niveau. Et elle-même impose des scénaristes aux sociétés de production, comme Frances Marion, dont plusieurs actrices exigent la collaboration, et qu'elles entraînent souvent derrière elles quand elles changent de production ou de sociétés de distribution-financement.

Albert Capellani, qui semble s'être adapté assez rapidement à ce nouveau système, fera ainsi plusieurs films avec Clara Kimball Young, puis Alla Nazimova, et Marion Davies. Pour cette dernière, complètement dirigée dans sa carrière par William Randolph Hearst, on peut imaginer que son mari-mécène-milliardaire – qui avait la possibilité financière d'offrir à sa protégée n'importe quel metteur en scène – avait choisi Albert Capellani pour plusieurs films en connaissance de cause. Hearst n'ignorait pas les qualités de directeur d'acteurs, et plus spécifiquement d'actrices, du metteur en scène. Cependant, Albert Capellani n'a pas toujours pu résister aux modèles imposés du « star-sytem ». Par exemple, *The Red Lantern* (1919), qui bénéficie parfois d'un découpage très audacieux pour l'époque (notamment cette scène de résolution entre tous les personnages qui est entièrement filmée en plan américains et gros plans), est victime des postures d'Alla Nazimova que le cinéaste n'a pas pu toujours gommer. Adaptant le roman d'Edith Verry, le scénario de *La Lanterne rouge*, situé en partie dans une Chine improbable, est l'œuvre de June Mathis, également une des plus célèbres scénaristes américaines et qui fait partie du cercle d'amies de Frances Marion.

Entre 1915 et 1924, dates de son départ aux États-Unis et de son retour en France, Albert Capellani a beaucoup voyagé. Parti en 1917 dans sa gigantesque Packard en Californie, il travaille à partir de 1918 pour la Metro Pictures Corporation<sup>4</sup>, puis revient à Fort Lee en 1919 pour créer la Albert Capellani Production Inc. (dont l'activité fût interrompue en raison de l'incendie survenu sur le tournage de *The Medium*). Après une brève collaboration la même année avec Pathé Exchange, il travaille en 1920 pour la Robertson-Cole et enfin de 1920 à 1923 pour la Cosmopolitan Productions de William Randolph Hearst : plusieurs tournages pour la société de Hearst se déroulent à New York, les sociétés cinématographiques importantes ayant désormais boudé les installations déclinantes de Fort Lee. C'est là qu'il tourne d'ailleurs le dernier film avec Marion Davies, *La Jeune folle* (*The Young Diana*) qu'il coréalise en 1922 avec Robert Vignola.

4. Les studios qui existent encore aujourd'hui sont occupés par le fabricant de Caméra Red, à la pointe du cinéma numérique.

Dans ces années, les réalisations personnelles alternaient avec des films dont il assurait la supervision (*Le Danseur inconnu/The Love Cheat* de Georges Archaimbaud et *A Damsel in Distress* du même cinéaste; quatre films de Léonce Perret, arrivé aux Etats-Unis en 1917, et un film d'Emile Chautard) ou parfois l'écriture (*The Parisian Tigress* d'Herbert Blaché, 1919). Ces voyages Ouest-Est à l'intérieur des Etats-Unis, entre les deux pôles de production de l'industrie cinématographique qui maintenant dominant le monde, vont être entrecoupés de voyages en France, puisque le 9 octobre 1919, il revient à New York à bord du bateau France, toujours en 1re classe. Le 29 mars 1921 il revient également d'un voyage en France, depuis Cherbourg, en ayant emprunté le bateau Adriatic. Dans tous ces allers et retours à l'intérieur de l'industrie cinématographique américaine, et entre les deux continents qui ont vu le déroulement de sa carrière, Albert Capellani a évolué entre des pratiques cinématographiques différentes. Il s'est adapté et a suivi le mouvement d'une évolution générale du cinéma maintenant influencé par le modèle américain.

Le retour en France en 1924 fût difficile. Redécouvrant un autre cinéma qui ne lui était plus familier, et sans doute pour cette raison-là, Cappelani ne parvint pas à entamer une troisième carrière.