

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

Notre-Dame de Paris

Entre histoire locale et analyse des modes de représentation

Pierre-Emmanuel Jaques



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4531>

DOI : 10.4000/1895.4531

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

Pagination : 31-43

ISBN : 978-2-913758-63-6

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Pierre-Emmanuel Jaques, « *Notre-Dame de Paris* », *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/1895/4531> ; DOI : 10.4000/1895.4531



Notre-Dame de Paris

Entre histoire locale et analyse des modes de représentation

Pierre-Emmanuel Jaques¹

Dans *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*, l'ouvrage qui a renouvelé la connaissance du cinéma français avant la Première Guerre mondiale, Richard Abel s'appuie sur une méthode mêlant système de représentation, construction narrative et imaginaire social.² Son analyse porte sur un ensemble très vaste de films, menée grâce à l'examen de fort nombreuses copies dans les principales archives du monde. Il regrettait de n'avoir pu consulter qu'une copie incomplète de *Notre-Dame de Paris*, laissant ouvertes certaines hypothèses soulevées par le film, notamment son dénouement. Depuis, d'autres copies ont été retrouvées et en ont permis une préservation par les Archives françaises du film. Nous avons pu examiner une copie conservée par la Cinémathèque suisse, renvoyant d'une part à l'histoire du document lui-même, notamment son contexte de diffusion, et permettant, d'autre part, de revenir sur des aspects plus généraux liés au système formel auquel correspond le film de Capellani. Un lien s'établit ainsi entre l'effort manifeste de légitimation lié à la présentation du film³ et son élaboration formelle, qui exprime elle aussi un souci d'élévation de la production.

De la circulation originale à la préservation actuelle

La copie conservée par Cinémathèque suisse de *Notre-Dame de Paris* a été déposée en 1978 par le réalisateur de télévision Pierre Barde. Celui-ci en avait fait usage à l'occasion de l'émission « CinémaTOGRAPHE », diffusée le 28 décembre 1970 et destinée à « fêter le 75^e anniversaire de la première séance cinématographique ». Présentée par le département « Science et Education » de la Télévision suisse romande, cette soirée comportait des vues Lumière, s'efforçait ensuite de reconstituer une « séance

1. Le présent texte a été réalisé dans le cadre de la Collaboration Cinémathèque suisse – Université de Lausanne, destiné à renforcer la connaissance des collections de la Cinémathèque suisse. Voir :

<http://www.cinematheque.ch/fl/collaboration-avec-lunil/>

2. Richard Abel, *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*, Berkeley, Los Angeles, California University Press, 1994.

3. Cet effort est aussi attesté par la présence de deux pages publicitaires dans *Ciné-journal* (n° 167, 4 novembre 1911, pp. 36-37) qui annonce *Notre-Dame de Paris* comme étant un « chef d'œuvre cinématographique tiré du chef d'œuvre de Victor Hugo » et qui n'omet pas de nommer tous les prestigieux théâtres auxquels appartenaient les interprètes désignés comme « l'élite des artistes » : Mlle Napierkowska, de l'Opéra (La Esméralda), MM. Krauss, du Théâtre Sarah-Bernhardt (Quasimodo), M. Garry, de la Comédie française (Claude Frolo), Alexandre, de la Comédie française (Phoebus).

de théâtre cinématographique ambulante », avant d'évoquer « la situation du cinéma aujourd'hui ». ⁴ Cet usage rétrospectif et commémoratif de *Notre-Dame de Paris* renvoie à la présence d'une copie découverte des années plus tard, à Genève.

Aucun élément ne nous permet de connaître l'origine exacte de la présente copie, ni sa circulation originale. Tirée sur une pellicule portant l'indication Pathé Frères, celle-ci ne porte pas la trace d'une circulation helvétique, comme le nom d'une agence de location ou la présence d'intertitres français et allemands. Selon Pierre Barde ⁵, elle aurait appartenu à un tourneur du nom d'Eminet (?) actif dans les années 1920 et 30 en Suisse romande. C'est grâce à un agent immobilier, appelé à vider un bien immobilier, que Pierre Barde s'est vu confier une série de films nitrates. Les deux hommes s'étaient connus dans le cadre du Ciné-club universitaire, une institution de la cinéphilie genevoise depuis sa création en 1951. Intrigué par ces bobines, Barde découvrit une trentaine de films dont plusieurs des années 1910, comportant des virages et des teintages fort élaborés. La présente copie de *Notre-Dame de Paris* porte justement la trace de pochoirs apposés avec soin, ainsi que de fort belles teintes, justifiant son usage dans une émission appelée à évoquer l'évolution du cinéma au cours des trente premières années du cinéma. ⁶

Si le programme télévisuel ne comporte pas la mention de ce titre, le passage du film en 1911 sur les écrans de Suisse romande avait déjà été repéré par Freddy Buache et Jacques Rial, dans une étude pionnière portant sur une histoire locale du cinéma. A partir de l'*Histoire générale du cinéma* de Georges Sadoul ⁷, Buache, alors conservateur à la Cinémathèque suisse, et Rial, un de principaux animateurs du Ciné-club de Genève, établissent une chronologie des premières projections à Lausanne et Genève, retracent l'installation des premiers établissements permanents, tout en rendant compte des programmes des films à l'affiche. En se basant sur le dépouillement de la presse, ils retrouvaient des films, des personnalités, voire des débats dont Sadoul avait montré l'importance. Dans ce cadre, les deux auteurs avaient repéré la présence de *Notre-Dame de Paris* au sein des programmes parus dans la presse locale sans en faire d'autre mention dans leur texte. ⁸

La présentation de *Notre-Dame de Paris* à Lausanne

A Lausanne, ville de 70 000 habitants, le film est à l'affiche des deux salles de cinéma : il est projeté au « Théâtre Lux » du vendredi 3 au jeudi 8 novembre 1911 ⁹, ainsi qu'au « Théâtre Lumen », du 4 au 9 novembre, en soirée uniquement et à l'exception du mercredi, jour où l'opéra *Lakmé* est donné en représentation par la troupe du Grand Théâtre de Genève. La présence simultanée d'un film

4. Fernand Schaub, « CinémaTOGRAPHE. Une grande soirée organisée à l'occasion du soixante-quinzième anniversaire de la première séance publique de cinéma », *Radio TV je vois tout*, n° 52, 24 décembre 1970, pp. 24-25 et 46 (« Programme du jour »).

5. Conversation téléphonique, août 2012.

6. Elle est malheureusement certainement lacunaire : son métrage est de 706 mètres contre 810 annoncés.

7. Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, Paris, Denoël, 1946-1954, 5 tomes.

8. Freddy Buache et Jacques Rial, *Les débuts du cinématographe à Genève et Lausanne 1895-1914*, Lausanne, Cinémathèque suisse, 1964 (Documents de cinéma 5), p. 61 et 108. [réédition : Infolio, Gollion, 2011].

9. *Tribune de Lausanne*, 3 novembre 1911 et 7 novembre 1911.

sur deux écrans n'est pas totalement exceptionnelle. Elle tendra à se raréfier, puis disparaîtra totalement, les salles cherchant au fil du temps à se distinguer davantage les unes des autres, grâce à leur programmation. Si le Lux est la plus ancienne salle de Lausanne, ouverte en décembre 1907 sous le nom de Moderne¹⁰, le Lumen est pour sa part le plus grand établissement lausannois dédié aux spectacles, pouvant accueillir près de mille spectatrices et spectateurs. Sa capacité d'accueil et son équipement lui confèrent une vocation polyvalente, de la conférence à l'opéra en passant par la danse et le concert.¹¹

Au moment où passe *Notre-Dame de Paris*, un autre espace réservés aux loisirs abrite un cinématographe, la grande salle de Tivoli. Des projections quotidiennes y sont organisées par le Royal Biograph qui, quelques mois plus tard, va s'installer dans un bâtiment au centre ville et devenir le troisième cinéma permanent de Lausanne.¹² Face à cet accroissement, vu comme une menace contre la moralité, la municipalité tenta de bloquer l'ouverture d'un cinéma supplémentaire.¹³ Ce qu'elle réussit jusqu'en 1913, une décision de justice fédérale imposant aux municipalités une même liberté d'installation qu'aux autres exploitations commerciales. L'Apollo put alors ouvrir ses portes en octobre 1913, devenant ainsi le quatrième cinéma de la ville. Cette tentative de limiter le développement du spectacle cinématographique exprime clairement les craintes suscitées dans ces années par le cinéma.¹⁴

C'est dans ce contexte de suspicion que *Notre-Dame de Paris* passe sur les écrans lausannois. Fruit d'un effort manifeste d'élévation du cinéma, le film figure en bonne place dans les annonces parues dans la presse, sans pour autant éclipser totalement le reste du programme, comme ce sera le cas plus tard, quand ne sera plus qu'indiqué le long film, le reste étant généralement considéré comme de moindre valeur : si la taille du lettrage est légèrement supérieur pour ce titre, on n'omet pas pour autant de mentionner les autres films à l'affiche, laissant entendre que l'on promeut encore davantage un spectacle composite plutôt qu'un seul film. Le Lux propose aussi *Une leçon d'anatomie*, qualifié de « grande scène dramatique », un film Gaumont de 1911 ; *Little Moritz sauvé du feu*, un comique Pathé ; *La Vierge d'Argos*, « Mythologique en couleurs », un Gaumont de la série « Le film esthétique ». Le programme de la semaine change légèrement le vendredi 3 novembre, à l'exception du Capellani. Les

10. Elle accueillait alors 112 sièges. Elle est transformée en 1913 pour devenir le Palace, une salle de 377 places. Voir : François Langer, *Per artem probam ad lumen. Les débuts de l'exploitation cinématographique à Lausanne 1896-1930*, Mémoire de licence, Université de Lausanne, Faculté des Lettres, 1989 ; Gianni Haver, *Les lieux de la guerre. Écrans vaudois 1939-1945*, Lausanne, Payot, 2003, p. 74.

11. Les représentations scéniques, irrégulières, ayant lieu le soir, l'après-midi est dédié au cinéma. Les soirées sans spectacles vivants sont aussi dévolues à la présentation de films.

12. Il est inauguré le 1^{er} décembre 1911 avec *Rêve noir* [*Den sorte Drøm*], avec Asta Nielsen, ainsi que le film Éclair *Le poison de l'humanité*. Voir mon article « Asta Nielsen in the cinema theatres of Lausanne, 1911-1914 », dans Martin Loiperdinger (éd.), *Importing Asta Nielsen*, à paraître chez John Libbey en 2013.

13. Des restrictions similaires furent imposées aux forains, qui se virent refuser l'accès aux places habituelles, dès 1912, sous prétexte des dangers liés aux installations de projection.

14. De nombreux articles parus dans la presse témoignent de la vigueur des débats suscités par la visibilité accrue du cinéma. On discute ainsi du bien fondé d'en limiter, ou non, le nombre. Cf. La rédaction, « Un quatrième cinéma permanent », *Lausanne Plaisirs*, n° 49, 24 août 1912 ; « Le Conseil d'Etat et les cinématographes », *Le Nouvelliste vaudois*, 14 novembre 1913.

trois films cités sont remplacés, selon l'annonce parue dans la presse, par une autre production Gaumont de la même année : *La Maison de la peur*, « grande scène dramatique » ; *Napoléon à Sainte-Hélène*, de la Cines (Mario Caserini) ; *Service secret*, un film Lux (attribué actuellement à Gérard Bourgeois). Les programmes sont invariablement complétés par des actualités « et autres tableaux intéressants et inédits » sans que l'on en connaisse plus précisément le détail. On lit par ailleurs : « Pour détails, voir programme » laissant bien entendre que les séances comportent d'autres titres. Les affiches et programmes des salles de la ville ont hélas disparus, à quelques très rares exceptions. L'insistance plus ou moins grande donnée à tel ou tel titre ne nous est ainsi connue que par la presse : les variations, ou du moins des nuances apportées dans la hiérarchie du programme, nous resteront inconnues.

Le programme du Lumen est légèrement moins circonstancié, l'annonce de la semaine étant principalement dévolue à l'opéra *Lakmé*. Sont mentionnés : *Sports nautiques en Italie* ; *Calino cow boy* [certainement *Calino veut être cow boy*, un film de Jean Durand] ; *Soir de première*, une scène comique Pathé ; *Mauvais Valet*, un comédie Gaumont ; L'actualité mondiale. Sur l'une des annonces, il est précisé que *Notre-Dame de Paris* n'est donné qu'en soirée, lui conférant ainsi un statut particulier. Elle l'identifie à un spectacle de l'ordre des représentations scéniques se déroulant au Lumen. Mais – et nous ne pouvons qu'en rester au stade des hypothèses – une autre raison pourrait avoir suscité ce choix : le caractère dramatique et relativement cru de la pièce, le programme de l'après-midi étant destiné à accueillir aussi un public enfantin. Cette insistance sur le caractère moral, voire éducatif, du Lumen est d'ailleurs répétée à satiété dès la réouverture de la salle en avril 1911.¹⁵ Pareilles affirmations se trouvent régulièrement mises en avant dans les articles manifestement fournis par le Lumen, tant dans la presse quotidienne que dans les publications consacrées plus spécialement aux spectacles de la ville. On lit :

« En effet tout en donnant des programmes du plus grand intérêt possible, il a impitoyablement banni de son répertoire tout ce qui peut choquer, froisser ou déplaire. En un mot, tout ce qui n'est pas absolument convenable, beau et artistique n'existe pas au « Lumen » qui est le théâtre du bon ton par excellence. Aussi l'on peut s'y rendre en compagnie de dames ou d'enfants sans avoir jamais à craindre d'y voir quelque chose de répréhensible ou simplement de mauvais goût. »¹⁶

Cette revendication d'absolue moralité des programmes mène à ce que, dans les commentaires accompagnant les programmes, un poids tout particulier soit donné aux vues d'après nature et autres documentaires. Cela n'empêcha pas le Lumen de programmer, quelques mois plus tard, un film consacré à l'arrestation de la bande à Bonnot – que la direction de police lausannoise s'empressa d'interdire, suscitant la protestation du directeur du Lumen, le film étant selon lui « tout à l'honneur de la police et la glorification du courage et du dévouement ». ¹⁷

15. Roland Cosandey, François Langer, «Le Théâtre Lumen de Roth-de Markus: défense et illustration du cinématographe (Lausanne, 1908-1912)», *Equinoxe*, n° 7, 1992, pp. 45-61.

16. *La Semaine à Lausanne*, n° 142, 27 mai au 3 juin 1911, [pp. 15-16].

17. « Une protestation », in : *Tribune de Lausanne*, 8 mai 1912, p. 2.

Suivant les annonces du Lux, *Notre-Dame de Paris* a effectivement aussi un statut proéminent dans la programmation, la mention de sa présence étant immanquablement suivie d'une qualification en terme de genre et d'un renvoi à l'auteur adapté : « grand drame d'après l'immortel chef d'œuvre de Victor Hugo ». ¹⁸

Les annonces sont complétées par de brefs commentaires particulièrement élogieux. Le ton généralement laudatif de ces quelques remarques devient carrément dithyrambique pour le film de Capellani :

« La source des attractions vraiment intéressantes ne tarit guère au Théâtre Lumen. Le programme porte, pour la semaine prochaine, un chef d'œuvre cinématographique de toute beauté, *Notre-Dame de Paris*, d'après Victor Hugo, une série de superbes vues instructives, des actualités toujours plus captivantes et des pièces comiques qui dérident les plus moroses. » ¹⁹

Le programme du Lux comporte des qualificatifs identiques, tout en donnant quelques précisions :

« Le nouveau programme du Théâtre Lux fait, cette fois, une plus grande part au drame et à la comédie. *Notre-Dame de Paris* est le chef-d'œuvre incontesté de Victor Hugo, auquel la cathédrale séculaire prête le cadre poétique de sa majestueuse architecture. Le cinématographe seul pouvait, grâce à ses ressources uniques, transporter cette œuvre en une pièce théâtrale. » ²⁰

Ces commentaires doublent littéralement un document émis par la firme Pathé au moment de la sortie du film, déposé au titre du dépôt légal à la Bibliothèque nationale (Paris). ²¹ Cherchant à établir une équivalence entre le roman et son adaptation au cinéma, une notice consacrée au film qualifie tant le jeu que la mise en scène de « superbes ». ²²

Ces différents éloges sont certainement destinés à favoriser un changement dans le goût du public, notamment en termes de genre et de longueur d'œuvre. Une enquête lancée en mai 1912 par l'hebdomadaire *Lausanne-Plaisirs* ²³ place ainsi le genre comique, les actualités, les pièces policières parmi les genres préférés du public alors que sont donnés comme plus controversés les « pièces pathétiques » ou les « grands drames vécus ». Les « drames sensationnels » se voient même condamnés par

18. *Tribune de Lausanne*, 1^{er} / 2 / 3 / 4 / 5 / 7 / 8 novembre 1911 ; *Feuille d'avis de Lausanne*, 3 / 4 / 6 / 7 / 8 novembre 1911. Les annonces du Lux dans la *Gazette de Lausanne* ne comportent par contre que le titre, sans autre qualificatif, mais l'annonce voisine avec celle du Lux. Le lettrage est sensiblement supérieur que pour les autres titres mentionnés (*Leçon d'anatomie*; *La vierge d'Argos*).

19. *Tribune de Lausanne*, jeudi 2 novembre 1911. On trouve le même texte dans un quotidien de la ville, amputée de la première phrase : *Feuille d'avis de Lausanne*, jeudi 2 novembre 1911, p. 15.

20. *Feuille d'avis de Lausanne*, vendredi 3 novembre 1911, p. 23.

21. « *Notre-Dame de Paris* [Document d'archives] : scénario (résumé conforme à la vue) avec photogrammes », BNF, Richelieu, Arts du spectacle, cote : 4 – Col – 4 (5469). Version numérisée : IFN-6403176.

22. *Feuille d'avis de Lausanne*, lundi 6 novembre 1911, p. 19.

23. Cet hebdomadaire est consacré aux spectacles à l'affiche à Lausanne, ainsi qu'à ce que nous appellerions aujourd'hui les activités de loisirs.

62 désapprobations pour 38 avis favorables. Cette enquête démentirait donc que l'évolution vers de plus longs films, centrés sur des trames narratives et des genres considérés comme plus nobles, entraîne l'adhésion du public des cinémas. Toutefois, quelques mois plus tard, un quotidien lausannois rend compte d'une enquête similaire qui témoignerait d'une évolution en faveur du genre dramatique.²⁴ Aussi, s'il est difficile de juger du goût même des spectatrices et des spectateurs, il est manifeste que dans la presse un mouvement en faveur de genres plus nobles se fait jour. La présence de films comme *Notre-Dame de Paris* sur les écrans romands se déroule dans un moment manifestement de transition, tant en ce qui concerne l'organisation des programmes que dans les hiérarchies associées aux genres des films.

Le caractère encore largement controversé de la valeur culturelle du cinéma, et tout particulièrement de certains genres, apparaît de manière évidente dans le contexte de présentation d'un film de prestige comme *Notre-Dame de Paris*. Rapporté dans le détail par la presse lausannoise, un épisode judiciaire qui pourrait paraître relativement lointain, car situé à Berne, témoigne selon les termes mêmes utilisés dans la presse locale des enjeux soulevés par l'adaptation de classiques de la littérature au cinéma : le film adapté de Hugo constituerait plutôt une dégradation d'une œuvre reconnue. Ce faisant c'est bien le passage de la valeur de l'œuvre littéraire au film adapté qui est visé. Ce ne serait pas parce qu'on se base sur un chef d'œuvre reconnu qu'on obtient un chef d'œuvre au cinéma. Ce jugement s'oppose précisément au texte des annonces qui désignait le film comme « un chef d'œuvre cinématographique de toute beauté ».²⁵ Tout en tentant de rendre compte sobrement de cette affaire, la *Feuille d'avis de Lausanne* lui confère une importance qui en dépasse le caractère local : suite à un article virulent, paru dans un journal bernois, *Der Bund*, le film a été retiré de l'affiche du cinéma Monbijou, avant d'être présenté devant un juge :

« Dans son réquisitoire, le procureur général a soutenu que ce spectacle était une succession de scènes du réalisme le plus grossier et qu'on avait abusé du nom de Victor Hugo pour induire le public en erreur sur la valeur artistique de la représentation. Le roman fameux était déformé de façon à n'être plus qu'une suite de scènes de viol, de torture, d'exécutions, propres à exercer l'action la plus pernicieuse sur les nombreux enfants qui se pressaient au spectacle. »²⁶

L'inculpée, Mlle Hiplé, qui dirige ledit cinéma, est acquittée, au motif qu'« il n'avait pas été établi que le spectacle ait eu un caractère licencieux. » Néanmoins, bien que libérée de toute charge, l'accusée ne reçut aucune indemnité et les frais furent mis à sa charge...

Révéléateur de la méfiance rencontrée par le développement des spectacles cinématographiques, ce jugement ne suscite pas d'autres commentaires dans la *Feuille d'avis de Lausanne*. La méfiance suscitée par le cinéma s'exprime aussi à Lausanne, comme en témoigne nombre d'articles parus dans la

24. « Le goût du public », *Le Nouvelliste vaudois*, 8 juillet 1913.

25. Voir note 18.

26. « Chronique judiciaire. Les spectacles cinématographiques », *Feuille d'avis de Lausanne*, samedi 25 novembre 1911, p. 20.

presse.²⁷ *Lausanne-Plaisirs* qui donne régulièrement des informations sur les cinémas de la ville publie en juin 1912 un article au titre éloquent « Réformons le cinéma. »²⁸ Mais, bien au contraire d'appuyer l'article, qui en appelait à un changement dans l'orientation des films, l'hebdomadaire s'en sert pour dédouaner les salles lausannoises en y glissant l'addenda suivant :

« Heureusement, ces lignes ne s'appliquent pas aux cinémas permanents lausannois, dont les directeurs avisés et soucieux de la moralité publique se font un devoir de ne présenter que des films instructifs, intéressants ou amusants, toujours d'une tenue irréprochable. »²⁹

Le pétitionnaire réclamait une présence renforcée des films documentaires et d'actualités, généralement considérés comme relevant du domaine éducatif. Mais, phénomène plus étonnant, il préconisait aussi, pour l'élévation de la qualité des films que l'on adaptât les chefs d'œuvre du théâtre et de la littérature. *Notre-Dame de Paris* répondait donc bien à ce programme, mais, au vu des réactions de défiance évoquée à l'occasion du procès bernois, cette "récupération" ne faisait pas l'unanimité. Bien plus, elle passa pour une forme de dévoiement transformant un roman, désigné comme un chef d'œuvre populaire en « suite de scène de viol, de torture, d'exécution » comme l'en accusait le procureur général de Berne.

Traduisant le passage à un autre régime de spectacle, soucieux d'une respectabilité qui s'exprime tant par le choix de l'œuvre adaptée, la présence d'acteurs et d'actrices reconnus, voire une durée qui le distingue de genres mineurs, *Notre-Dame de Paris* est caractéristique de ce moment de transformation dont l'un des traits facilement identifiables est l'allongement du métrage. Dans ces années 1911-12, les annonces des cinémas signalent généralement les films plus longs. L'allongement des films à l'affiche exprime cette reformulation du spectacle cinématographique, cherchant à se conformer au modèle des représentations scéniques centrées sur une œuvre. Preuve nous est donnée que ce phénomène est considéré d'emblée comme une modification majeure : une des salles lausannoises, le Royal Biograph, chercha à se distinguer des autres cinémas de la place en insistant sur la présence dans ses programmes d'un film long : « Comme spécialité, cet établissement a chaque semaine une grande vue très intéressante, très captivante, d'au moins 1000 mètres. »³⁰ Le "grand" film est en passe de devenir le clou du spectacle, transformant le caractère généralement hétérogène des programmes en une forme passée du cinéma. Les annonces soulignent d'ailleurs *Notre-Dame de Paris* comme étant le clou du programme.

27. « Le cinématographe dangereux », *Le Nouvelliste vaudois*, 20 août 1912, p. 1. Traitant de l'initiative des autorités scolaires à Bienne qui demandent aux parents d'interdire l'accès des cinémas à leurs enfants, l'article souligne à la fois les possibilités éducatives du cinématographe et les dangers moraux qu'il représenterait. Il en appelle davantage à une responsabilisation des entrepreneurs de cinéma qu'à un encadrement législatif renforcé. Dans le Canton de Vaud, les autorités adoptent en 1913 un arrêté permettant le renforcement des mesures destinées à assurer la sécurité matérielle des spectateurs.

28. Tony d'Ulmes [pseudonyme de Berthe Rey], « Réformons le cinéma », *Lausanne-Plaisirs*, n° 40, 22 juin 1912.

29. *Idem*.

30. *Lausanne-Plaisirs*, n° 20, 3 février 1912. Projeté entre 16 et 18 images par seconde, ce métrage équivaut à une durée variant entre 49 et 55 minutes.

Situé ainsi dans une histoire locale du cinéma, *Notre-Dame de Paris* y apparaît aussi comme un exemple représentatif de ce cinéma dit de la « seconde époque » suivant Eric de Kuyper.³¹

Analyse formelle

En l'état des sources, il est impossible de reconstituer les impressions suscitées par un film comme *Notre-Dame de Paris* auprès de son public historique. Notre appréciation contemporaine reconnaît le film de Capellani comme un bon exemple de cette esthétique développée dans nombre de films au métrage allongé, vers 1910.³² Suivant les remarques d'un chroniqueur du *Moving Picture World*, Richard Abel constate que la trame du film *Notre-Dame de Paris* se concentre sur un nombre réduit de personnages (Esméralda, Phoebus, Frolo et Quasimodo) et leurs relations. Cette réduction est saluée dans l'article américain comme une amélioration,³³ permettant – c'est le mot utilisé – une *continuité* mieux assurée.³⁴ Un des principaux critères de jugement est, déjà, ce que nous nommerions la cohérence narrative, impliquant d'interroger l'organisation temporelle et spatiale.

En se concentrant sur un moment hautement dramatique, le meurtre de Phoebus, il me semble possible de faire apparaître certaines constantes du fonctionnement de ce cinéma de la seconde époque. L'extrait retenu commence après le dixième intertitre dans la copie de la Cinémathèque suisse : « Le capitaine Phoebus, épié par l'archidiacre donne rendez-vous à la Esméralda à l'auberge de la pomme d'Eve » pour se terminer à l'intertitre suivant : « Claude Frolo vient trouver la Esméralda dans sa prison et, ne pouvant trouver le chemin de son cœur, la menace de sa haine » qui tout à la fois clôt le présent moment et ouvre le suivant en annonçant la suite. Au plan narratif, il s'agit du moment où Phoebus, après avoir indiqué le lieu du rendez-vous à Esméralda, se rend à l'auberge où le rejoint Esméralda – que Frolo cherche

31. Eric de Kuyper, « Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix », *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, n° 1, mai 1992, pp. 28-35 ; « Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix (2) », *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, n° 2, novembre 1992, pp. 58-68. En rejetant le terme de transition, Kuyper insiste sur les caractéristiques de ces films sans les réduire à un passage d'un avant et un après, ce qui en gommerait les qualités propres.

32. Outre les travaux de R. Abel et E. de Kuyper, il conviendrait de mentionner ceux de, Ben Brewster, Lea Jacobs, David Bordwell, Kristin Thompson, Barry Salt, Roberta Pearson, Tom Gunning, entre autres.

33. « It has extracted a connected narrative from a rambling work of fiction. » dans l'article : « *Notre-Dame de Paris*. Reviewed by Louis Reeves Harrison », *Moving Picture World*, n° 10, 16 décembre 1911, pp. 884-885, consulté sur le site <http://archive.org/stream/moviwor10chal#page/n887/mode/1up>, le 5 octobre 2012.

34. Je traduis peu littéralement les termes « so much better preserved ». On notera aussi que Louis Reeves Harrison le compare à d'autres adaptations qu'il aurait vues, sans les nommer. Il s'agit peut-être d'*Esméralda* (1906, prod. : Gaumont [attribué parfois à Alice Guy]), *The Hunchback* (1909, Vitagraph) ou *Hugo the Hunchback* (1910, Selig Polyscope). Voir : *CinémAction*, n° 119 (Le Victor Hugo des cinéastes), 2006, pp. 261-262. Le roman *Notre-Dame de Paris* avait été adapté en 1836 par Hugo lui-même en un libretto d'opéra *La Esméralda*. Le roman avait été repris en 1850 par Paul Foucher pour devenir un « drame en cinq actes et douze tableaux » au Théâtre de l'Ambigu Comique. En 1907, cette version avait été reprise au théâtre de la Porte Saint-Martin (cf. *Le Temps*, lundi 1^{er} février 1907, p. 1).



à éloigner. Mené par la tenancière dans une petite pièce située au-dessus de la salle, le couple s'embrasse. Ayant suivi leur déplacement par la vitrine, Frollo grimpe le long de la façade, entre par la fenêtre et poignarde Phoebus avant de s'en retourner par où il est venu. Aux cris, la tenancière monte et trouve Phoebus mort, Esméralda l'enlaçant. La tenancière va chercher des soldats qui se saisissent d'Esméralda.

Composé de quatorze segments, cet extrait se distingue du reste du film par son nombre élevé de plans – la plupart des autres cartons étant suivi d'un seul tableau. Ces différents plans présentent une durée d'une différence absolument remarquable : le plus long mesurant 1 minute 34 (à 16 images par seconde), le plus bref durant 5 sec. Ces quatorze plans se répartissent selon cinq positions de caméra, dont deux seules ne sont pas répétées : le premier tableau se distingue des autres, formant un tableau autonome évoquant une rue de Paris ; l'autre position non répétée est plus brève (36 sec.) et porte sur un espace contigu à la pièce où sont installés Phoebus et Esméralda, sorte de mansarde que Frollo a rejoint en grim pant le long de la façade et d'où il surgira pour planter son poignard. Cette diversité démontre, au besoin, l'étendue du registre temporel à la disposition de Capellani et son équipe, plus généralement des cinématographistes de l'époque, mais aussi du raffinement dans le jeu sur la contiguïté des espaces.

Autonome aussi bien à un plan temporel que spatial, le premier plan correspond exactement à l'annonce formulée par le carton. Situé dans un décor évoquant une rue de Paris, il témoigne d'une organisation désignée comme tableau, impliquant une mise en scène en profondeur. Au sein même de cet espace, construit de manière à donner une impression de profondeur, trois aires de jeu sont définies : une première dans la profondeur du décor, par laquelle apparaissent les personnages (Esméralda au bras de Phoebus), en pied. Ils s'avancent vers le devant, s'approchant ainsi de la caméra – comme s'ils remontaient la rue dans laquelle ils se trouvent. Ce mouvement vers l'avant les fait apparaître dans un cadre plus rapproché, permettant de mieux saisir le jeu de Phoebus, donnant à voir aussi l'attrait qu'il exerce sur Esméralda. Située sur la gauche du cadre, leur position laisse apparaître Frollo dans la profondeur qui se cache, espionnant le couple. Phoebus montre une direction sur la droite et le couple sort. Frollo s'avance ensuite pour occuper l'espace et faire voir son visage menaçant, renforcé par un geste indiquant la même direction.³⁵ En un seul cadre, ce sont donc des variations multiples, tant en terme d'occupation de l'espace, de jeu des comédiens, que de circulation des regards (Frollo regarde le couple, alors que Phoebus indique une direction vers un autre espace, créant une tension vers un hors-champ situé sur la droite du cadre – tension qui est reprise par Frollo lui-même désignant la même direction mais avec un geste nettement plus menaçant), qui produisent une lisibilité et témoignent du soin apporté à la mise en scène dans *Notre-Dame de Paris*.³⁶ Celle-ci est encore rehaussée par les coloris appliqués au pochoir, qui, en plus d'offrir un effet esthétique, accentuent les contrastes entre les personnages (la noirceur de Frollo face aux couleurs vert et rouge du couple). Les pochoirs contribuent aussi à mieux faire ressortir les comédiens de la profondeur des décors.

35. Cette orientation en strates dans le même cadre est une constante de ce film, comme dans la scène durant laquelle Quasimodo est sur le pilori (fig. d) : Quasimodo est relativement incliné, alors que son maître, Frollo au centre du cadre, regarde Phoebus et Esméralda, eux-mêmes dans situés au bas du cadre dans une position nettement plus proche de la caméra.

36. On retrouve ici des aspects clairement identifiés par Brewster et Lea Jacobs dans : *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford, Oxford University Press, 1997.



Loin de l'autonomie du tableau précédent, la série suivante est organisée en fonction de quatre espaces contigus situés autour de l'auberge : il y a d'une part la vitrine sur la rue, d'autre part la salle où sont attablés les clients, elle-même surplombée par un petite pièce où se rendent Esméralda et Phoebus, avec, adjacente, une sorte de remise avec une fenêtre donnant sur la rue. Cette suite de cadres correspond à un système d'alternance complexe jouant sur le déplacement et le regard des personnages. Seul un cadre n'est pas répété : permettant la jonction entre la chambre et la rue, il donne à voir l'espace, une sorte de remise, où Frollo pénètre pour commettre son dessein meurtrier. Frollo s'y déplace, approchant la porte de la pièce abritant les amours de Phoebus et Esméralda. Il entrebâille la porte sur la gauche et son visage est alors vivement éclairé. Frollo par la porte entrebâillée assiste aux amours du couple. Ce plan témoigne ainsi du jeu subtil sur l'éclairage, ici soulignant de manière dramatique la jalousie du personnage.³⁷ Ces différences d'éclairage contribuent par ailleurs à distinguer ces quatre espaces, à en assurer la lisibilité et, dans le cas présent, à intensifier la charge dramatique.

Dans cet extrait, le passage d'un plan à un autre se fait suivant le déplacement des personnages. L'enchaînement peut au besoin se faire sur un mouvement qui se poursuit d'un plan à un autre donnant parfois une impression très nette de continuité : lorsque la tenancière de l'auberge découvre le corps de Phoebus près d'Esméralda, elle court chercher les soldats. Ces derniers arrivent devant la

37. Un même type d'éclairage est déployé quand Frollo et Quasimodo regarde dans la direction du lieu où Esméralda est suppliciée. Le hors champ est la source d'une lumière vive. Cette vision provoque une réaction immédiate chez Quasimodo qui va se lancer à la poursuite de Frollo.

devanture de l'auberge, la tenancière pointe du doigt l'emplacement de la chambre. Les soldats passent dans la salle de l'auberge en empruntant l'escalier au fond avant de saisir Esméralda : les trois plans s'enchaînent suivant le déplacement des soldats. La précision tant de la mise en scène que du montage insiste sur l'arrestation inéluctable d'Esméralda.

Si certains plans sont relativement brefs, d'autres peuvent par contre ne craignent pas de durer, constituant de véritables plans-tableaux, notamment ceux situés sur la devanture. Peu après que Phoebus se soit attablé dans la salle, arrive Frollo. Il regarde la vitrine et se cache précipitamment sur la droite. La vitrine est située selon un axe relativement incliné, établissant une légère diagonale. Esméralda survient à son tour, s'approche de la porte, repart sur la gauche de manière à voir l'intérieur par la vitrine. Frollo se glisse entre elle et la porte, voilant sa face avec les manches de son habit. Il découvre son visage, lui exprimant ainsi son courroux, et s'interpose. Il lui prend la main, tente de la saisir et de l'embrasser, elle se débat et recule. Remarqué par la tenancière, qui ouvre la porte, Frollo se cache et laisse passer Esméralda qui entre. Un pareil plan comporte ainsi plusieurs moments et s'appuie sur le mouvement mimique et même chorégraphique des comédiens : leur déplacement oppose explicitement l'un à l'autre, alors que se lisent différents sentiments sur le visage de Frollo : si le premier sentiment est celui de la réprobation, il cède le pas au désir avant de manifester la crainte d'être pris sur le fait. Si ce plan est le plus long de l'extrait (1 min 34 à 16 i/s), il sera complété par un même cadre, quelques instants plus tard, Frollo désignant la chambre où est le couple en faisant un geste négatif vers le haut, avant de sortir un poignard de sa poitrine et de commencer à grimper le long de la façade. Par ses quelques gestes amples, son projet criminel est clairement énoncé.

Loin de nuire à la cohérence narrative, cette cohabitation de plans longs avec d'autres plus brefs se développe en fonction de la nature des informations à transmettre au spectateur : un plan court convient parfaitement pour une "simple" action alors que les sentiments des personnages nécessitent souvent des développements plus longs, fondés sur leur gestuelle et leur déplacement. Cette limitation est renforcée par la conviction largement partagée que le cadre fonctionne suivant les règles du tableau, ainsi que le formule E. Kress dans l'une de ses conférences destinées à promulguer les règles techniques et esthétiques du cinématographe :

« L'acteur, l'opérateur et le metteur en scène doivent avant tout se représenter que l'écran est comme limité par un cadre et que c'est dans les limites de ce cadre que doit évoluer une action qui ne peut être affranchie des règles esthétiques de l'art pictural. »³⁸

Si cette recommandation est largement suivie, elle n'est manifestement pas absolue, démontrant la grande diversité des possibilités offertes aux metteurs en scène comme Capellani. Dans un moment marqué par son unité dramatique cohabitent donc plans longs et brefs. Les premiers permettent le déploiement d'une gestuelle poussée alors que les seconds assurent une continuité tant narrative, temporelle, que spatiale.

38. E. Kress, *Conférences sur la cinématographie*, Paris, Charles Mendel, s.d. [1912], vol. 1, p. 111.

Ce constat basé sur l'analyse d'un film, fut-ce *Notre-Dame de Paris*, mériterait d'être déployé sur un corpus plus important. Il conviendrait en effet de mieux saisir si l'usage de plans relativement brefs et le déploiement de stratégies de montage basées sur une contiguïté spatiale est largement répandue. Actuellement et face au cinéma des années 1910, on ne peut qu'être frappé par la richesse des stratégies narratives et stylistiques à la disposition des cinéastes, comme en atteste les études menées par David Bordwell, notamment sur le style de Feuillade,³⁹ ou celles de Ben Brewster et Lea Jacobs⁴⁰, qui insistent sur la prépondérance d'un style de jeu basé sur la succession de pauses dans des cadres-tableaux. Il conviendrait dans cette perspective de mieux saisir si les films de Capellani, dont les projections récentes au « Cinema ritrovato » de Bologne ont suscité l'admiration générale, se distinguent tout particulièrement de la production courante. Il conviendrait ainsi de mettre en regard certains moments tout à fait exceptionnels, comme ce plan de la fuite de Frolo poursuivi par Quasimodo : le plan s'ouvre sur le dos de Frolo, activant ainsi le hors champ de la caméra, pour découvrir l'espace de sa fuite. Son avancée dans la profondeur fait évoluer le plan d'un cadrage rapproché à un plan d'ensemble. Dans ce plan bref, mais saisissant, se révèle la maîtrise, exceptionnelle, d'Albert Capellani.



Les illustrations ont été obtenues à partir du duplicata établi à l'initiative de la Cinémathèque suisse, lui-même tiré d'une copie nitrates d'époque.

39. David Bordwell, *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2005. Une partie a été traduite : « Feuillade ou l'art du récit », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 112-113, été 2010, pp. 206-237 :

40. *Op. cit.* On lira aussi l'analyse de Ben Brewster sur *Germinal* : « *Germinal* and film acting » :

<http://uwfilmies.pbworks.com/w/page/4660024/Germinal-1913> (consulté le 11 octobre 2012).