

Cours « Une histoire du cinéma en mots et en images »
Semestre d'hiver 2019
Cinémathèque suisse, salle du Cinématographe, mercredi 14h-16h
Pierre-Emmanuel Jaques

Le cinéma américain des années 1920

27 novembre

4 décembre

Extraits

27 nov.

- *On the Night Stage* (1915)

Prod: New York Motion Picture Corp. Distr: Mutual Master Pictures

Réal: Thomas Barker, sc: C. Gardner Sullivan Supervision: Thomas H. Ince

Int: William S. Hart, Rhea Mitchell, Robert Edeson, Herschel Mayall

- *Behind the Screen* (1916) *Charlot fait du ciné*

Réal: Charlie Chaplin distr: Mutual

Int: Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell

- *Broken Blossoms* (1919) *Le Lys brisé*

Réal : David W. Griffith Distr: United Artists

Int: Lilian Gish, Richard Barthelmess, Donald Crisp

- *Male and Female* (1919) *L'admirable Crichton*

Production: Famous Players – Lasky Distribution: Paramount-Artcraft

Prod et réal: Cecil B. De Mille

Int: Gloria Swanson, Thomas Meighan, Bebe Daniels

- *The Mark of Zorro* (1920)

Prod: Douglas Fairbanks Distr: United Artists

Réal: Fred Niblo

Int: Douglas Fairbanks, Noah Beery, Marguerite de la Motte

- *Three Ages* (1923) *Les trois âges* (1923) [bluray]

Production : Joseph M. Schenck pour Buster Keaton Productions Distribution : Metro

Réal : Buster Keaton [et Eddie Cline]

Int : Buster Keaton, Margaret Leahy, Wallace Beery

4 déc.

- *Greed* (1925) *Les Rapaces*

Louis B. Mayer presents / An Erich von Stroheim Production /Produced by Metro-Goldwyn-Mayer Corporation / Released through Metro-Goldwyn Distributing Corporation, controlled by Loew's Incorporated

Réal: Erich Von Stroheim

Int: Gibson Gowland, Zasu Pitts, Jean Hersholt

- *Lady Windermere's Fan* (1925) *L'Eventail de Lady Windermere*

Production: Warner Bros.

Réal: Ernst Lubitsch

Int: Irene Rich, Ronald Colman, May McAvoy, Bert Lytell

- *Flesh and the Devil* (1926) *La Chair et le diable*

Prod: Metro-Goldwyn-Mayer

Réal : Clarence Brown

Int : Greta Garbo, John Gilbert, Lars Hanson

- *Sunrise: a Song of Two Humans* (1927) *L'Aurore*

Prod : William Fox

Réal : F. W. Murnau

Int: George O'Brien, Janet Gaynor, Margaret Livingstone

- *The Crowd* (1928) *La Foule*

Prod et réal : King Vidor pour MGM

Int : Eleanor Boardman, James Murray, Bert Roach

- *The Last Command* (1928) *Crépuscule de gloire*

Prod : A. Zukor et J. Lasky pour Paramount

Réal: Josef von Sternberg

Int : Emil Jannings, William Powell, Evelyn Brent

Documents

Fréd.-Ph. Amiguet, *Cinéma ! Cinéma !*, Lausanne, Genève, Payot, 1923, pp. 89-

« Ouest américain

(...) Certes, on peut chicaner William Shakespeare Hart sur la naïveté, la monotonie des scénarios. On peut lui reprocher son puritanisme, son goût pour certains thèmes romantiques. On peut même se moquer de ses histoires de frontières où plane, léger, un parfum de vieille romance dont les strophes auraient été écrites avant la guerre de Sécession. Mais on doit, par contre, reconnaître qu'il a créé le roman d'aventure visuel et qu'il a haussé au rang de symbole quelques types de là-bas. (...)

Mais avant tout, Rio Jim, c'est deux yeux.

Deux yeux qui regardent l'Ouest. Deux yeux qui savent discerner la piste d'un convoi, le repaire des métis-assassins, la distance d'un ranch à l'autre, la hauteur d'une paroi, la largeur d'un fleuve. Des yeux où le romantisme a logé une incurable mélancolie. Deux yeux qui racontent l'éternelle histoire de la recherche d'un idéal et du bonheur. »

Louis Delluc, *Charlie Chaplin*, Paris, de Brunoff, 1921, p. 53

« CHARLOT FAIT DU CINE (*Behind the screen*)

Comprenez qu'il montre comment on ne doit pas faire, c'est-à-dire ce que tout le monde fait. Il ne stylise guère ici. Il photographie. Mais peut-il déformer ce qui est déjà une horrible déformation ? Toutes les horreurs du studio grouillent autour de lui. Perversité des machinistes, trahison des accessoires, dangers de l'amour, comédie de la comédie, – et le nombre nécessaire de tartes à la crème pour polluer l'archevêque du drame historique, S. M. le chef accessoiriste, et le *herr director* de la régie. »

William Bernard, « Chronique cinématographique », *Tribune de Genève*, 7 juillet 1921

J'ai souvent, dans ces chroniques, employé le mot rythme, je viens de le faire encore, et, peut-être, comprendra-t-on mieux, ici, ce que j'entends par là. Toute œuvre cinématographique, comme toute œuvre dramatique, doit suivre un mouvement constant, mais ce mouvement est comme rythmé par le retour, plus ou moins fréquent ou appuyé, des mêmes tableaux. Ces répétitions, qui sont un des plus précieux moyens d'expression du cinéma, constituent, dans le poème visuel, des « thèmes » tout à fait analogues à ceux du poème musical. Nous avons vu l'autre jour, comment il en était ainsi dans « L'homme du large », où les motifs du bouge, du foyer maternel, de la mer, alternaient, jusqu'au moment où les deux derniers dominaient, et triomphaient définitivement du premier. Dans *Le Lys brisé*, il en est un qui s'affirme, d'emblée, brutal et violent, pour céder par moments la place à un autre d'une exquise suavité, puis pour reprendre en un magnifique et formidable « crescendo », comme ces thèmes symphoniques qui, attaqués, d'abord, énergiquement par les violons, finissent par éclater en tempête dans les cuivres, après avoir passé en sourde rafale sur les cordes des contrebasses. Je voudrais avoir pu faire comprendre ainsi – encore que ma plume y fût maladroite – en quoi consiste cette « harmonie » visuelle, insoupçonnée encore de tant de gens, et qui fait l'étonnante beauté de tant de tragédies cinématographiques. C'est une des gloires de D. W. Griffith de l'avoir considérablement développée, et d'avoir poussé le cinéma dans cette voie-là. C'est d'un grand artiste, c'est d'un créateur.

Ce serait impossible de passer ici en revue tous les mérites de l'œuvre et du réalisateur. Il est un point, pourtant, sur lequel j'attirerai encore l'attention. C'est le goût de synthétisation extrême, et si l'on veut, de stylisation, que Griffith apporte dans ses compositions. A ce point de vue encore, le cinéma lui doit beaucoup. Ce n'est pas à dire que l'application exclusive de ces procédés soit à souhaiter. Le cinéma, je l'ai dit et ne cesserai de le redire, comprend bien des formes diverses et qui réclament des formules différentes. Sans parler des films documentaires, qui en sont la partie scientifique, et pour ne s'en tenir qu'au film dramatique, il est certain que celui-ci présente des caractères variés. Mais s'il excelle à la reproduction exacte et minutieuse de la vie, il est apte, admirablement, à suggérer et à évoquer. C'est ainsi que Griffith le comprend. Il ne fixe point sur l'écran l'image de la réalité, il emploie l'écran à la créer chez le spectateur. Observez, à ce point de vue, le taudis du boxeur et la boutique du Chinois, l'un d'une simplification outrée, non seulement par la sobriété invraisemblable, mais encore par la disposition schématique du mobilier, l'autre, d'une simplicité non moins grande, cette fois obtenue, au contraire, par une surcharge et une abondance où tout se confond et se perd. Même but : une impression. C'est un procédé de peintre, mais remarquez bien qu'ici mille impressions doivent succéder les unes aux autres, provoquées tantôt par la mise en valeur d'un infime détail, tantôt par le changement brusque de la vision. A ce propos, il y a, dans *Le Lys brisé*, un tour de force, un prodige. La chambre du Chinois, avant et après le saccage, constitue deux merveilles, l'une, image de grâce délicate et de paix, l'autre de désolation et de ruine. Or, le passage de l'une à l'autre se produit sous nos yeux. C'est d'une virtuosité étourdissante.

« Les présentations », *Cinéa*, n° 32, 16 décembre 1921

« *L'admirable Crichton*.

Admirable, il l'est, ce domestique dont le flegme voile une âme forte et noble, et, par hasard, l'occasion s'offre à nous d'ouvrir l'armoire aux hyperboles, car on peut qualifier aussi d'admirable ce film adapté de la célèbre pièce de J.-M. Barrie. Par hasard encore, l'épithète « célèbre » est parfaitement équitable, ici. Le postulat des conditions sociales renversées demeure bonne matière à de la satire. Dans le film, l'ingéniosité jointe à l'imprévu contribuent à la démonstration du théorème et la critique de l'oisiveté ne s'est peut-être jamais exercée mieux. La mise en scène de Cecil de Mille (le réveil des inutiles au début et leur vie dans l'île

déserte) n'est pas allée à l'exagération. Thomas Meighan est parfait. Oui, tout cela est très, très bien. »

Fréd.-Ph. Amiguet, *Cinéma ! Cinéma !*, Lausanne, Genève, Payot, 1923, pp. 73-4

« Douglas Fairbanks

Dans ces cadres minutieusement choisis, essentiellement plastiques, il déploie la prodigieuse activité que vous savez. Il saute comme un bouchon de champagne. Il rue comme un cheval indompté. Il joue des poings comme un boxeur. Il est tour à tour, acrobate, cow-boy, prospecteur, clubman... (...) Voyez-le à cet égard dans le *Signe de Zorro*. Quel feu d'artifice ! D'un coup d'épée il cloue à la paroi un grand diable de capitaine, il décroche le lustre d'une lampe, il éteint un flambeau importun. Il ca être cerné ; mais d'un bond il est en selle. »

Robert Florey, *Filmland*, Paris, Cinémagazine, 1923

« Ayant visité le nouveau studio Pathé avant mon départ pour l'Amérique et ayant longuement étudié depuis la formidable organisation cinématographique des Etats-Unis, je peux, connaissant à fond tous les studios américains, ceux de l'Est comme ceux de l'Ouest, déclarer que l'on peut faire aussi bien, sinon mieux.

Quelle supériorité les studios américains ont-ils sur un studio semblable à celui que la maison Pathé a inauguré l'année dernière ?

Eliminons d'abord les détails et facilitons une comparaison. Les compagnies importantes aux Etats-Unis ne possèdent pas un studio, mais six ou dix, bâtis sur le même modèle, les uns à côté des autres. Ne se servant jamais de la lumière naturelle, ils disposent d'un matériel électrique considérable.

Le matériel électrique du nouveau studio Pathé est-il suffisant ?

Oui.

Est-il aussi formidable que celui dont se servent les Américains ?

Non.

Mais à part cela ?

Les metteurs en scène français sont-ils aussi remarquablement secondés que leurs collègues américains ?

Je crois que toute question de supériorité repose là-dessus.

La première impression que l'on a lorsque l'on voit une troupe américaine au travail se résume ainsi :

Que peuvent bien faire tous ces gens autour du metteur en scène ?

Ils sont chacun à leur place. Ils sont vingt ou trente pour aider, seulement, le metteur en scène, personnage tout puissant, dont le moindre des désirs est exécuté avec une rapidité extraordinaire ; celui-ci n'est jamais arrêté dans sa marche par un *détail stupide* comme c'est si souvent le cas en France. J'ai expliqué d'autre part quels sont les collaborateurs précieux du metteur en scène. Certains sembleront inutiles, mais ce sont eux pourtant, uniquement eux, qui font la supériorité des *studios américains*. » (« Sur les studios », pp. 257-258)

C. [Charles] Meunier-Surcouf, « Hollywood au ralenti », *L'Art cinématographique* Vol. V, Paris, Alcan, 1929

« L'intérieur d'un « set » ou théâtre de prise de vue à Hollywood ou Cluver-City est d'un luxe inouï comparé à nos « sets » français. Des armées d'électriciens s'empressent et manœuvrent des lampes et des réflecteurs qui feraient parfois honte à nos projecteurs de marine.

On a l'impression d'une formidable puissance financière mise à la disposition d'une admirable organisation technique. Au milieu de tout cela, le directeur et ses assistants donnent

l'impression d'un important état-major dirigeant des manœuvres d'armée, et quelle armée ! Tous les types et tous les pays du monde sont représentés. » pp. 60-61

Blaise Cendrars, *Hollywood. La Mecque du cinéma*, Paris, Grasset, 1936

« Rationalisation

C'est ainsi que par la force des choses et pour voir trop voulu rationaliser un art qui a donné naissance à l'une des premières industries du monde moderne (les magnats du cinéma américain, qui investissent des centaines de millions de dollars par an dans l'industrie du spectacle, ont encaissé à leur guichet 2 milliards 300 millions de dollars en 1929, année de la grande crise ; (...) les techniciens du sonore ont abouti à un travail en série, à un travail à la chaîne, peut-être plus économique, plus rémunérateur encore pour les *producers* et les trusts, mais décevant pour tous les autres collaborateurs du film, vu que la rationalisation a transformé le travail libre de la création artistique, dans les studios de Hollywood, en une série de recettes ou d'opérations prévues, mais bizarres, et compliquées au point que l'art de la prise de vues est aujourd'hui un art, non, un rituel byzantin.

C'est ainsi qu'il ne faut pas moins de cinquante personnes présentes pour enregistrer le gros plan d'un baiser et qu'une idée de film passe par les soixante-huit départements spécialisés qui composent l'organisation d'une grande firme cinématographique, avant d'être réalisée et enfin projetée sur l'écran d'une salle publique ! » (pp. 115-116)

Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma, Vol. 6 L'art muet 1919-1929. Deuxième volume : Hollywood – la fin du muet*, Paris, Denoël, 1975 [publié par Bernard Eisenschitz, rédigé vers 1950]

« Entre 1919 et 1927 Hollywood, localité de la grande banlieue de Los Angeles, encore inconnue du monde au début des années 1920, conquiert une gloire universelle et devient pour le monde entier la capitale du cinéma américain, et même du cinéma tout court.

Trois dates, trois raisons sociales synthétisent son évolution : 1915, la *Triangle*, 1919, *United Artists*, 1925, *M.G.M.* La *Triangle*, c'étaient trois cinéastes, trois grands créateurs : Griffith, Thomas Ince, Mack Senett. *United Artists*, c'étaient trois grandes stars associées : Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Charles Chaplin, auxquels se joignit, pour quelques années, Griffith. La *M.G.M.*, c'était la Metro, de Loew, propriétaire d'un puissant circuit de salles, c'était la *Goldwyn Pictures Corporation*, dont ne faisaient plus partie ses fondateurs, les producteurs Samuel Goldfish et Edgar Selwyn. « M. », c'étaient enfin Louis B. Mayer (le « Rajah d'Hollywood »), le plus puissant de tous les producteurs, et son bras droit, Irving S. Thalberg, qui mit au pas, implacablement, un grand créateur comme Stroheim, qui était aussi fameux qu'une star. Chacune de ces puissantes sociétés avait été financée par divers grands intérêts de Wall Street. Les financiers américains, en dix ans, avaient donc d'abord misé sur les créateurs, puis les stars, et enfin, ce fut leur dernier choix, sur les *executives producers*, à qui ils donnèrent tout pouvoir sur les cinéastes et les vedettes. » (p. 39)

Bibliographie

Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, vol. 3 (*Le cinéma devient un art 1909-1920. L'avant-guerre*) et vol. 6 (*L'art muet 1919-1929 (Hollywood – la fin du muet)*), Paris, Denoël, 1951 / 1975

Kevin Brownlow, *La Parade est passée*, Lyon, Institut Lumière, Arles, Actes Sud, 2011 [1968]

William Everson, *American Silent Film*, New York, Oxford University Press, 1978
Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, Londres, Starword, 2009 [1983]
David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style And Mode of Production to 1960*, Londres, Routledge & Kegan, 1985
Douglas Gomery, *L'Âge d'or des studios*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1987 [*The Hollywood Studio System*, 1986]
Thomas Schatz, *The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, New York, Pantheon, 1988
Richard Koszarski, *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Film 1915-1928*, New York, Scribner, 1990 (*History of the American Cinema*, vol. 3)
Lucy Fischer (dir.), *American Cinema of the 1920s: Themes and Variations*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2009
Barry Keith Grant (éd.), *Film Genre Reader IV*, Austin, Texas University Press, 2012
Marc Vernet, *Ainsi naquit Hollywood. Avant l'âge d'or, les ambitions de la Triangle et des premiers studios*, Paris, Armand Colin, 2018