

« **Introduction à l'histoire du cinéma** »

Cinémathèque suisse, salle Paderewski, mercredi 26 octobre 14h-17h
Pierre-Emmanuel Jaques, la Collaboration Cinémathèque suisse + UNIL

David W. Griffith (1875-1948) et la création d'Hollywood

Extraits évoqués

- *A Country Doctor* (1909)
- *The Lonedale Operator* (1911)

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

Réal : David W. Griffith Distr: United Artists

Int: Lilian Gish, Richard Barthelmess, Donald Crisp

Extraits montrés

- *The Birth of a Nation* (1915)
- *Intolerance* (1916)

Cinéma des années 1910 et le long métrage

- *Shoes* (1916)

Prod: Bluebird Photoplay pour Universal

Réal.: Lois Weber

Int: Mary McLaren, Harry Griffith, Jessie Arnold

Cinéma américain des années 1920

- *Foolish Wives* (1922)

Prod: Carl Laemmle, Erich von Stroheim Production /

Prod: Jewel Productions pour Universal

Réal. Sc.: Erich Von Stroheim

Int: Miss Dupont, EvS

- *Three Ages* (1923) *Les trois âges* (1923)

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

Réal : Buster Keaton [et Eddie Cline]

Int : Buster Keaton, Margaret Leahy, Wallace Beery

- *The Thief of Bagdad* (1924)

Prod: Douglas Fairbanks Distr: United Artists

Réal: Raoul Walsh

Int: Douglas Fairbanks, Julanne Johnston, Anna May Wong

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

Prod : William Fox

Réal : F. W. Murnau

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

- *Underworld* (1928) *Crépuscule de gloire*

Prod : A. Zukor et J. Lasky pour Paramount

Réal: Josef von Sternberg

Int : Clive Brook, George Bancroft, Evelyne Brent,

Documents

Terry Ramsaye, *A Million and One Nights. A History of the Motion Picture*, New York, Simon and Schuster, 1926, pp. 508-09

« Les films de Griffith à la Biograph suscitaient désormais l'admiration de toute l'industrie. [...] Griffith commença à élaborer une syntaxe de la narration à l'écran. Il fut le premier à utiliser le gros plan pour donner des accentuations, et les fondus enchaînés pour la ponctuation. Avec des coupes et des déplacements de séquences, il a cherché à développer de nouvelles manières de susciter un suspense plus intense. Le cinéma a passé les années jusqu'en 1908 à apprendre ses lettres. Maintenant, avec Griffith, il étudie la grammaire de l'écran et la rhétorique picturale. [...]

Les films de Griffith se distinguaient par la manière dont il rapprochait l'action de la caméra, coupant fréquemment les pieds de l'acteur au bas de l'image. »

Roberta Pearson « Transitional Cinema », in : Geoffrey Nowell-Smith (éd.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 29

Au cours des années de transition, entre 1907-08 et 1917, les éléments formels du cinéma se sont progressivement tous mis au service de la narration, l'éclairage, la composition, le montage étant de plus en plus conçus pour aider le public à suivre une histoire.

Participaient pleinement à ces histoires des personnages psychologiquement crédibles, distincts par leur style d'interprétation, le montage et les dialogues intertitres, dont les motivations et les actions semblaient réalistes et qui permettaient de relier entre eux les plans et les scènes disparates d'un film.

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.

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 Culver-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

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 *executive 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

Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema 1907-1915*, New York, Scribner, 1990 (*History of the American Cinema, vol. 2*)

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*)

Tom Gunning, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1991

Roberta Pearson, « Transitional Cinema », in : Geoffrey Nowell-Smith (éd.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1996, pp. 23-42

Lucy Fischer (dir.), *American Cinema of the 1920s: Themes and Variations*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2009

Marc Vernet, *Ainsi naquit Hollywood. Avant l'âge d'or, les ambitions de la Triangle et des premiers studios*, Paris, Armand Colin, 2018

Charlie Keil, (éd.), *A Companion to D.W. Griffith*, Malden (MA), Wiley Blackwell, 2018