Le cinéma de D.W. Griffith (dès 1908) et la création d’Hollywood (1912-1927)

Séance du mercredi 25 octobre 2023

Terry Ramsaye, *A Million and One Nights. A History of the Motion Picture*, New York, Simon and Schuster, 1926
Chapitre 50
Griffith fait évoluer la syntaxe de l'écran

p. 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. Jusqu'en 1908, le cinéma a passé les années 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.

Chap. 50
Griffith evolves screen syntax

pp. 508-509

Griffith’s Biograph pictures now came to command the homage of the whole industry. […]

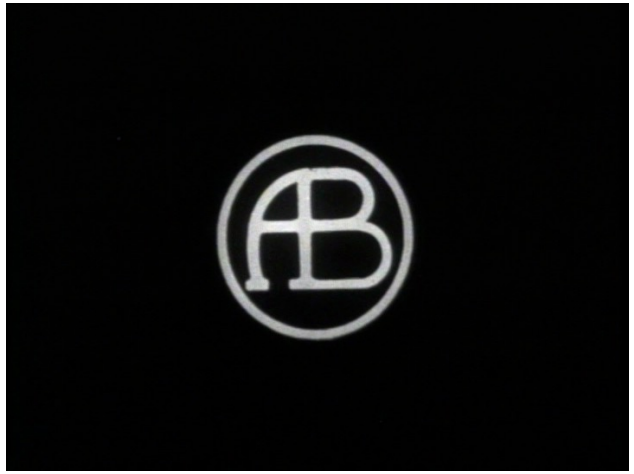
Griffith began to work out a syntax of screen narration. He started to use the close-up for accents, and fade-outs for punctuation. With cutbacks and manipulations of sequence, he worked out for new intensities of suspense. The motion picture spent the years up to 1908 learning its letters. Now, with Griffith, it was studying screen grammar and pictorial rhetoric. […]

Griffith’s pictures were conspicuous for the way in which he brought the action up close to the camera, frequently cutting off the actor’s feet at the bottom of the pictures.

David Wark Griffith (1875-1948)

- pose la question: qu'est-ce qu'un auteur
- question du contexte (rapport des états du Sud face à ceux du Nord; questions raciales aux USA)
- question de la périodisation (cinéma de transition, puis *Classical Hollywood Cinema)*
- question de la place de DWG dans l'histoire du cinéma

AB : American Mutoscope and Biograph
société fondée en 1895 par E. Koopman, H. Marvin, H. Casler et W. K. L. Dickson, un ingénieur qui avait créé une caméra pour Edison et tourné de nombreux films.
Elle change de nom en 1909 pour devenir la Biograph Co.
A partir de 1909, Griffith en est son principal *director* une fonction qui s'apparente davantage à un directeur de production qu'à un "simple" réalisateur.
AB constitue une équipe de comédiens-comédiennes dont les personnalités les plus importantes sont Florence Lawrence, Mary Pickford, puis dès 1912 les sœurs Dorothy et Lilian Gish.



Eléments biographiques: David Wark Griffith

Né en 1875, décédé en 1948

Né dans une famille sudiste, d'abord acteur de théâtre et auteur de pièces

Est engagé comme acteur dans des films produits par les sociétés Edison ou American Mutoscope and Biograph

1908 : tourne son premier film comme réalisateur auprès de la société AB :

The Adventures of Dollie

Dirige plus de 400 films pour cette société jusqu'à *Judith of Bethulia* (un de ses premiers longs métrage (feature) sorti en 1914 après son départ de AB fin 1913)

Tourne ensuite pour la société Mutual puis rejoint la Triangle avant de co-fonder United Artists (1919).

DWG installe son propre studio (à Mamaroneck dans l'état de New York), ce qui contribuera à sa chute financière et le poussera à tourner pour la Paramount. Termine sa carrière comme conseiller auprès des studios.

Longs métrages (sélection parmi les plus connus)

1914 : début du tournage de *The Birth of a Nation* sorti en janvier 1915, le plus long film américain à cette date, de vives controverses s'élèvent en raison de la représentation des noirs et du caractère raciste du film.

1916 : *Intolerance*

1919 : *Broken Blossoms (Le Lys brisé)*

1920 : *Way Down East (A travers l'orage)*

1921 : *Orphans of the Storm (Les Deux orphelines)*

1930 : *Abraham Lincoln*

1931: *The Struggle* (dernier long-métrage, sonore, en tant que réalisateur)

Hearts of the World (1918)

True Heart Susie (1919)

Films Biograph de DWG

une ou deux bobines, environ 450 titres dont:

The Lonely Villa (1909)
A Drunkards's Reformation (1909)
A Corner in Wheat (1909)
The Lonedale Operator (1911)
Musketeers of Pig Alley (1912)

Eléments de contexte

1908 : formation de la Motion Picture Patents Company qui rassemble les sociétés Edison, Vitagraph, Biograph, Essanay, Kalem, Selig, Lubin, etc.) dans un trust
Face à la MPPC se développent les indépendants (à l'initiative de Carl Laemmle, directeur de la Laemmle Independent Motion Picture Co. société fondée en 1909 et qui formera la base de Universal – les tournages ont d'abord lieu à Fort Lee puis en Californie où s'installeront la plupart des studios ; parmi les indépendants fameux:
- Famous Players in Famous Plays (fondée en 1912, dirigée par Adolph Zukor et qui deviendra la Paramount)
- William Fox (la Fox Film Corporation est fondée en 1915)
- Harry Aitken dirige la soc Majestic and Reliance – qui attire DWG hors de AB, et fonde en 1912 la Mutual puis la Triangle en 1915

1915-1918: la Triangle rassemble D.W. Griffith, Thomas H. Ince, Mack Sennett

1915 : suivant un avis de droit anti-trust, la MPPC est forcée de se dissoudre

1919: création de United Artists avec Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, D. W. Griffith, Mary Pickford

The Lonely Villa (1909)

Film Biograph
Réalisé par D.W. Griffith
Caméra: G. W. Bitzer, Arthur Marvin
Avec David Miles, Marion Leonard, Mary Pickford
Tourné à New York et Fort Lee (New Jersey)
Sorti le 10 juin 1909

Adapté de la pièce *Au Téléphone* d'André de Lorde, un auteur souvent joué au Grand Guignol

Certainement inspiré d'un film Pathé *Le Médecin du château* (1908) où fonctionne la même alternance

Construction sur des espaces adjacents

Un espace hors-champ est activé par le son (la fillette entend les *burglars* avant sa mère)

Alternance plus de 7 fois au moment du coup de téléphone (suivant un schéma ternaire)

Film sur la technologie (pistolet déchargé, panne automobile, téléphone)

52 plans

12 positions de caméra (dont 4 unique)

19 fois la chambre

1 fois la coupe du câble, les différentes positions liées à la poursuite constituent aussi des plans uniques

Suite d'alternance :
1ère alternance à deux lignes : la maison / les bandits
2ème alternance, à trois lignes : le mari s'éloignant de la famille, elle-même assiégée par les bandits
Suspense : naît de la fixation d'un enjeu temporel : le mari va-t-il rejoindre la famille à temps pour la sauver des dangereux malfaiteurs. L'alternance, en ne nous montrant pas l'avancée des malfaiteurs, nous tient en haleine.

Le plan fonctionne dans ce film comme un élément dans une chaîne où il se combine avec d'autres éléments.

DWG fait attention de suivre une même orientation quand les personnages se déplacent.

Un cinéma de transition

« In the transitional years, between 1907-08 and 1917, the formal elements of film-making all became subsidiary to the narrative, as lighting, composition, editing were all increasingly designed to help the audience follow a story. Integral to these stories were psychologically credible characters, created through performance style, editing, and dialogue intertitles, whose motivations and actions seemed realistic and helped to ling together a film's disparate shots and scenes. » (p. 29)

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

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.

Le cinéma de transition(aux USA) selon Roberta Pearson

- Allongement des films: passe de un à 2 bobines au long métrage (feature)
- Création d’un *star system*
- Renforcement de la cohérence narrative avec la mise en place progressive
d’un espace narratif cohérent
avec un rapprochement de la caméra (9 foot line)
plan de ¾
fondé sur le jeu de regard
basé davantage sur le montage que ses concurrents français, italiens ou danois

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

- On passe d'un cinéma d'attraction à un cinéma d'intégration narrative, i.e. qui subordonne la forme du film au développement de l'histoire et des personnages.
- Entre 1907 et 1914, on assiste à une lutte féroce entre les producteurs de films qui cherchent à atteindre de nouveaux publics.
- Cette recherche se traduit par un souci de respectabilité: les films sont souvent au service d'une morale. Ils empruntent largement à la littérature légitime et aux représentations théâtrales.
- Paradoxalement, le recours à des modèles antérieurs, notamment théâtraux, contribua plutôt à l'affirmation du film comme une entité close, compréhensible sans connaissance préalable.

Corner in Wheat

selon G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, vol. 3 (*Le Cinéma devient un art*), Paris, Denoël, 1975, p. 93

I. *Vastes terres labourées :* un paysan pousse sa charrue en direction de la caméra. II. *Devant la ferme,* le paysan fait ses adieux à sa famille et part pour la ville vendre son blé. III. *Devant la ferme,* le paysan revient, accablé, le prix du grain a encore baissé (même cadrage que la scène II). IV. *Dans son bureau,* le spéculateur donne des ordres à ses complices, figés dans une immobilité de statue, et qui s'animent au fur et à mesure quand il leur parle. V. *A la bourse,* les agents du spéculateur font brusquement remonter le cours du blé ; l'agitation de la scène contraste vivement avec la quasi-immobilité de la scène. VI. *Dans le bureau,* les complices viennent apprendre au spéculateur la réussite de son coup de bourse. Un de ses rivaux tente de se suicider devant lui. VII. *Dans une boulangerie,* les ménagères doivent se contenter d'un demi-pain, le prix de la farine ayant doublé. Les distributions de pain aux chômeurs sont pareillement diminuées de moitié. Une bagarre éclate. La police la réprime brutalement. VIII. *Dans une luxueuse salle à manger,* le spéculateur donne une réception sardanapalesque à de nombreux invités pour fêter son coup de bourse. IX. *La boulangerie* et les chômeurs (plan très bref). X. *Suite du banquet.* XI. *Le bureau du spéculateur.* Il accueille des visiteurs. XII. *La minoterie.* Le spéculateur fait visiter ses usines à ses hôtes. Resté un peu en arrière, il tombe dans un silo de grains. XIII. *Le silo,* un ruisseau de grains se déverse sur le spéculateur. XIV. *La minoterie.* Les hôtes revenus dans la même salle s'inquiètent de la disparition. On retire le cadavre de la trappe. XV. *Les vastes terres labourées,* du début du film.

Musketeers of Pig Alley (1912)

Exemple typique du cinéma dit de la transition

Shoes (1916) de Lois Weber (1881-1939)

pianiste et chanteuse
joue pour American Gaumont puis écrit et réalise des films
réalise plusieurs films sur la condition des femmes ainsi que des films

film produit par Bluebird Photoplay, distribué par Universal
sc de Lois Weber adapté d'une nouvelle de la suffragiste Stella Wynne Herron parue en 1916 dans *Collier's*

Modalités de construction dans le « *classical Hollywood cinema* »

Hollywood Style : Continuity System
Trois modes dominants de construction :

Intercutting (montage parallèle) pdt ce temps avec simultanéité (clarté temporelle) on peut jouer sur la dissociation temps – espace pour faire naître un suspense

Analytical Editing (montage analytique) : fragmentation analytique : casse un espace en une variété de plans / cadres.
Figure importante : cut-in (raccord dans l'axe).

Contiguity Editing (montage en continuité) : continuité sur le geste, le déplacement avec une précision importante.
Raccord de regard (regard offscreen, puis point-of-view shot ou plus généralement eyeline match).
Cette construction implique une conception de l'espace comme fonctionnant sur un plan à 180° (axis of action) avec une direction constante. (Double eyeline shot : shot / reverse shot).

Représenter l’espace (modèle classique)

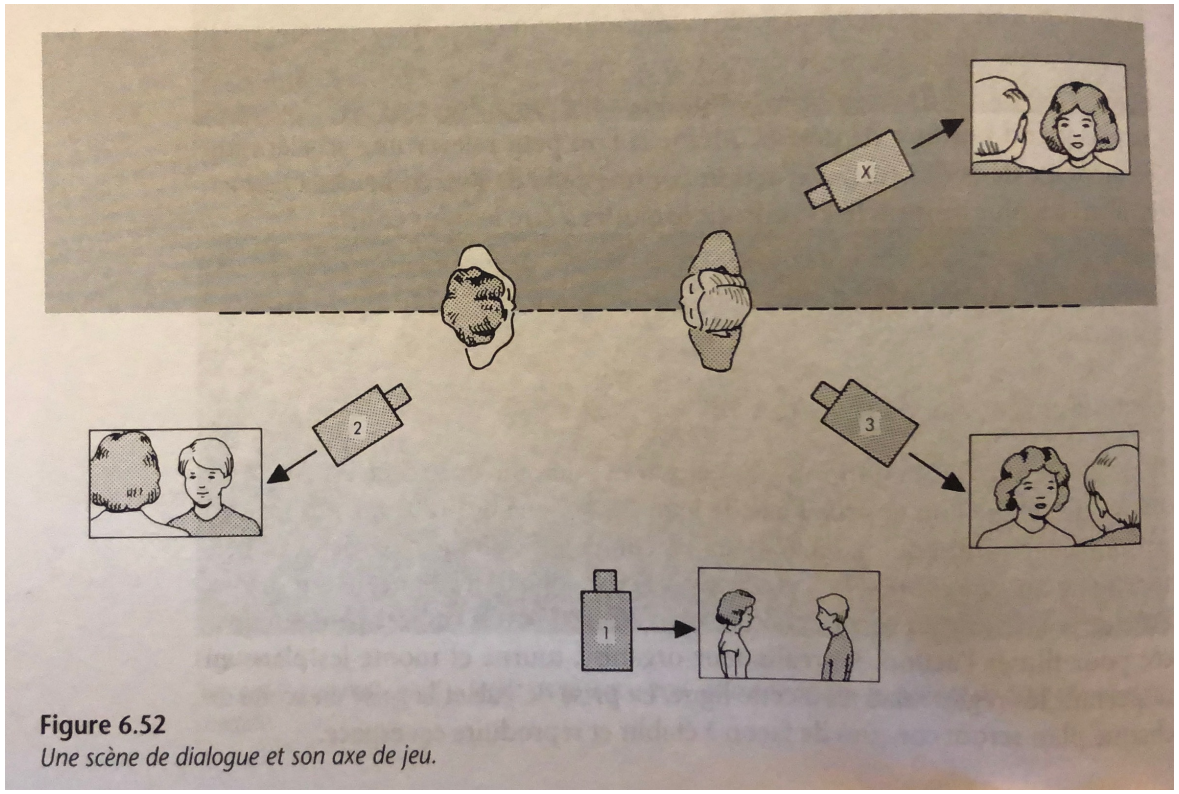


Figure 6.52
Une scène de dialogue et son axe de jeu.

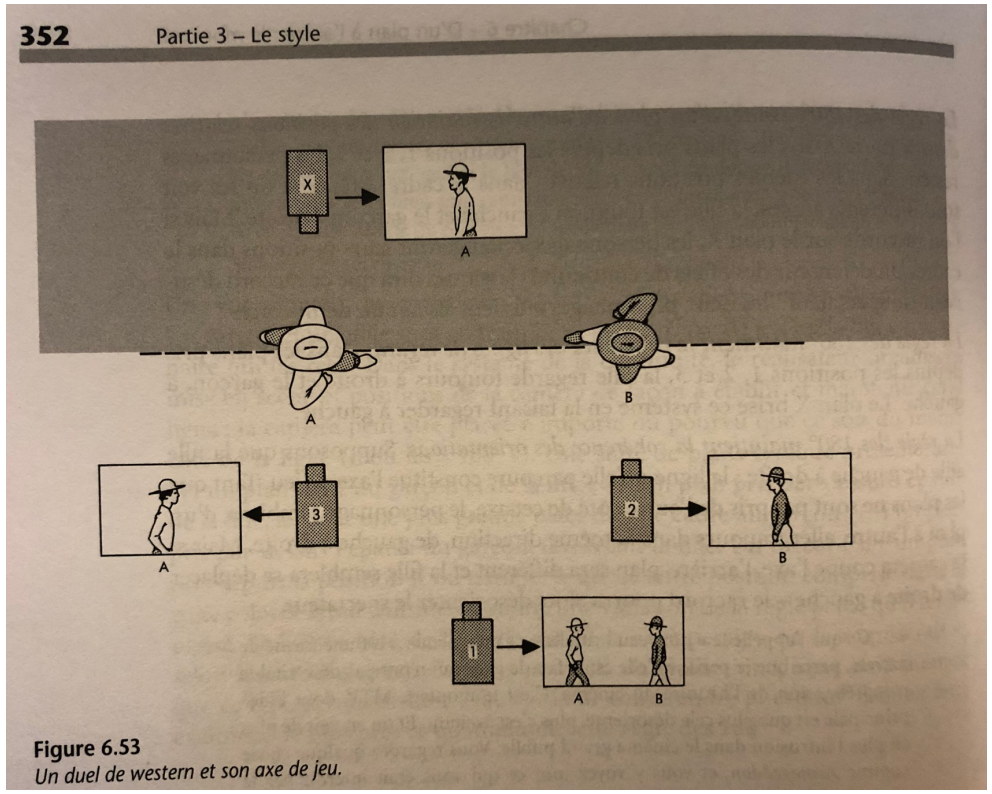


Figure 6.53
Un duel de western et son axe de jeu.

David Bordwell, Kristin Thompson, *L’Art du film, une introduction*, Bruxelles, de boeck, 2009 (2e éd.), pp. 350 et 352

The Birth of a Nation

Moment cardinal du film: l’assassinat de Lincoln

Lie l’Histoire avec le destin fictionnel des héros: c’est par leur regarde que nous assistons à la scène du meurtre. Néanmoins – et c’est un phénomène qui se généralisera – les positions de caméra sont légèrement décalées (quand on aperçoit leur tête en amorce dans le bas inférieur du cadre), voire parfois occupent une position correspondant à une autre portion de la salle ou à une position libre.

La caméra est aussi omni-consciente (elle précède l’action, en saisissant l’assassin avant qu’il n’entre dans la loge) et par conséquent se déplace en fonction des événements à venir. Elle crée ainsi une forme de tension.

Intolerance (1916)

Le landau et la nourrice

Episode moderne: la guerre des religions

Episode contemporain: le faux coupable au gibet

Babylone

Golgotha (vie du Christ)

Les champs de bataille de la guerre

Lilian Gish (1893-1993)

Les sœurs Dorothy et Lilian Gish sont découvertes par Griffith, qui en fera son actrice préférée.

Son visage est considéré comme l'incarnation de l'innocence. La plupart de ses films comportent un schéma sadique: pauvre hère, elle subit tromperie et/ou violence, avant de trouver une forme de rédemption ou de sauvetage final (à moins que ce ne soit une mort libératrice comme dans *Broken Blossoms*). Dans les années 1920, elle apparaît comme un visage porteur des plus fines nuances d'expression. Le film est aussi porteur d'une certaine réflexivité sur le jeu: elle se donne un sourire, mécanique, à l'aide de ses doigts, alors que par moment son visage passe pour le miroir de son âme.

Hollywood

- tournages en Californie dès 1909 alors que la direction des entreprises reste à New York
- désigne un système de production qui intègre les plus importantes sociétés cinématographiques américaines

Les années 1910: explosion de la production US

1889: Edison Manufacturing Co. [devient Thomas Edison, Inc. en 1911 avec des projets peu rentables (cinéma à la maison; kinetophone) fin en 1918]

1895: Amercian Mutoscope and Biograph [devient Biograph Co. en 1908 réduit la production en 1914 avant sa fin en 1915]

1908-1912: domination du marché par MPPC (Motion Picture Patents Company – fin en 1915) grâce aux brevets Edison

1912: Universal (Carl Laemmle)

- création de la Mutual [absorbé par Affiliated Distributors Corp., absorbée par RKO (créé en 1928)]
- création de la Famous Players in Famous Plays (dirigée par Adolph Zukor)
- création de la Keystone Film Co. (dir.: Mack Sennett)

1914: Fox se lance dans la production, de même que la Metro

1915: Triangle (Ince; Griffith; Sennett)

1916: Paramount Pictures Corp. dirigée par Zukor

1917: First National

- Goldwyn and Mayer

Années 1920: mise en place d’un oligopole

Première moitié des années 1920: trois grandes entreprises dominent:

- Paramount (1925)
- Loew’s MGM (1924)
- First National (absorbé par Warner en 1929)

Cinq compétiteurs (plus petits et souvent avec un moindre réseau de salles:

- Universal
- Fox
- Producers Distributing Corp. (1924-28)
- Film Booking Office (1922–1929 sert de base à RKO)
- Warner Bros.

Indépendant: United Artists distribue les films de Doug, Mary, Chaplin [Joseph Schenck est nommé dir. en 1924]

- Columbia (1918)

1922: auto-régulation avec la création de Motion Picture Producers and Distributors of America

- Will Hays sert de caution morale

Eric von Stroheim (1885-1957) [the man you love to hate]

Acteur puis réalisateur:

1919: *Blind Husbands – La Loi des montagnes*
1921: *Foolish Wifes*
1923: *Merry-Go-Round*
1924: *Greed – Les Rapaces*
1925: *The Merry Widow*
1926: *The Wedding March*
1928: *Queen Kelly*

redevient acteur en particulier dans *La Grande illusion,* 1937, Jean Renoir,
Sunset Bvrd, 1950, Billy Wilder

Foolish Wifes
L'extrait met en jeu la question du regard comme instance porteuse du désir, voire de la conquête: la femme regarde subrepticement alors que le héros (Stroheim) examine sa victime.
Le film révèle ainsi que, tout en étant à la base de la construction spatiale, le regard masculin comporte un aspect
de violence conquérante.

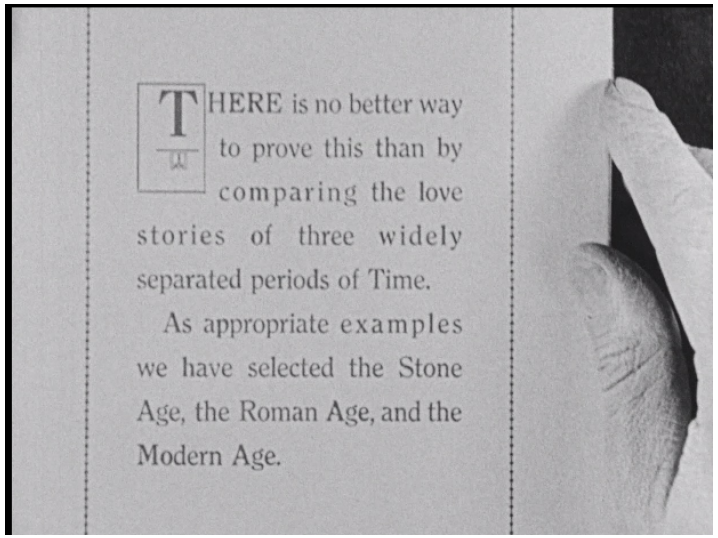
Buster Keaton (1895-1966)

un des comiques importants du ciné US avec Mack Sennett, Roscoe Arbuckle dit Fatty, Harold Lloyd, Stan Laurel and Oliver Hardy, Charles Chaplin

Longs métrages: *The Saphead* (1920)
Three Ages (1923)
Sherlock Junior (1924)
The Cameraman (1928)

Three Ages (1923)

- Jeu sur les conventions des genres (films historiques); sur le parallélisme entre les épisodes
- Sauvetage de dernière minute
- Fonctionne sur un jeu avec l'espace et sur le déploiement physique du comédien qui vainc les obstacles en accomplissant des exploits physiques



Un cinéma de star et de féerie

The Thief of Bagdad (1924, Raoul Walsh, qui en est aussi le producteur. Le film est distribué par United Artists)

avec Douglas Fairbanks (1883-1939): rôles athlétiques (acteur bondissant et vu comme américain typique
fait partie des artistes de la Triangle, puis devient son propre producteur avec de devenir un des cofondateurs de la United Artists (1919)

The Mark of Zorro (1920, Fred Niblo)
The Three Musketeers (1921, Fred Niblo)
Robin Hood (1922, Allan Dwan)

Un film qui joue sur le gigantisme des décors; une série d'effets-spéciaux; le corps mouvant et dansant du héros (Doug. Fairbanks) en liant fantaisie, romance, suspense.

William Cameron Manzies (1896-1957)

Célèbre après avoir reconstitué Séville pour le film *Rosita* (1923) avec Mary Pickford, réalisé par E. Lubitsch

Stylisation “Art déco”
Crée des décors monumentaux pour accueillir la performance de Doug

Sunrise – L'Aurore (1927)

Renouveler le cinéma américain grâce à l'engagement de cinéastes venus d'ailleurs:

Maurice Tourneur
Ernst Lubitsch
F.W. Murnau
Victor Sjöström
Mauritz Stiller

Murnau (1888-1931)

Aux USA: *Sunrise* (1927)
Four Devils (1928)
City Girl (1930)
Tabu (1931)

David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Londres, Routledge, 1985 [Kristin Thompson, Part 3, « The Formulation of the Classical Style, 1909-1928, pp. 155-240]

Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema 1907-1915*, (History of the American Cinema, vol. 2, 1907-1915, Berkeley, Los Angeles, Londres, Univerity of California Press, 1994 [1ère éd. 1990]

Paolo Cherchi Usai (éd.), *The Griffith Project*, Londres, British Film Institute, Pordenone, Le Giornate del cinema muto, 1999-2008, 12 volumes

André Gaudreault, Philippe Gauthier, « D.W. Griffith et l'émergence du montage alterné », *Revue canadienne d'études cinématographiques - Canadian Journal of Film Studies*, Vol. 26, no. 2, automne 2017) pp. 1-30, en ligne : https://www.jstor.org/stable/10.2307/26532127

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

Charlie Keil, Shelley Stamp (éds.), *American Cinema's Transitional Era. Audiences, Institutions, Practices*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2004

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

Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma, Vol. 3 et 4, Le cinéma devient un art 1909-1920*, Paris, Denoël, 1973-75 [éd. originale : 1951-2]

Barry Salt, *Film Style and Technology*, Londres, Starword, 1983 [édition revue : 2009]

Scott Simmon, *The Films of D.W. Griffith,* Cambridge, Cambridge University Press, 1993

Kristin Thompson, David Bordwell, *Film History : an Introduction*, New York, McGraw-Hill, 1994 [Chap. 2, « The International Expansion of the Cinema 1905-1912 », pp. 26-52 ; Chap. 3, « National Cinemas, Hollywood, Classicism, and World War I, 1913-1919 », pp. 53-82]

Kristin Thompson, « Narrative Structure in Early Classical Cinema », in : John Fullerton (éd.), *Celebrating 1895. The Centenary of Cinema*, Sidney, John Libbey, 1998, pp. 225-238

William Uricchio, « Color and Dramatic Articulation in *The Lonedale Operator* », in : *Fotogenia. Storie e teorie del cinema*, n° 1 (Il colore nel cinema), 1994, pp. 268-272