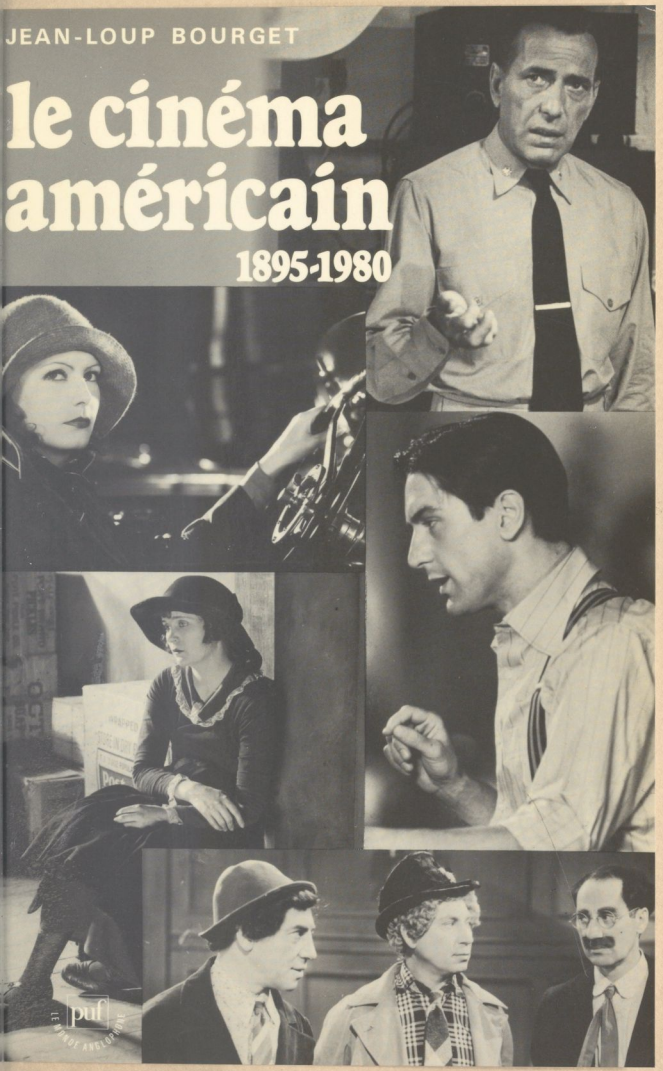
JEAN-LOUP BOURGET

le cinéma américain

1895-1980



puf

LA MAISON ANGLOAMÉRICAINE

Le cinéma américain
1895-1980

COLLECTION DIRIGÉE PAR PAUL BACQUET

LE MONDE ANGLOPHONE

Le cinéma américain

1895-1980

De Griffith à Cimino

JEAN-LOUP BOURGET

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

A la mémoire de Jean Domarchi

ISBN 2 13 037487 5
ISSN 0181-6063

Dépôt légal — 1re édition : 1983, Janvier

108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

Sommaire

INTRODUCTION

Nul ne conteste l'importance du cinéma américain, et cependant bon nombre de préjugés restent attachés à son image : Hollywood est une « usine à rêves », ce qui veut dire qu'on y fabrique au lieu d'y créer, et aussi qu'on y produit, au lieu du véritable article, des imitations. Le cinéma américain est accusé de servir l'impérialisme économique et culturel d'un pays dont la puissance fascine et inquiète, dont la « culture » (on va jusqu'à nier qu'elle en soit une) séduit mais donne mauvaise conscience.

A nos yeux, il y a là beaucoup d'exagération et d'ignorance, sinon d'envie et de mauvaise foi. Aussi avons-nous, pour notre part, modestement tenté d'éclairer le cinéma américain à l'aide du reste de la culture américaine (dont nous sommes persuadé qu'elle existe), et inversement.

Nous n'avions ni les moyens ni d'ailleurs le désir d'appliquer à l'histoire du cinéma une méthode sociocritique faisant correspondre terme à terme événements politiques et œuvres cinématographiques, et dont le bien-fondé ne nous paraît nullement assuré. Cependant, le plus formaliste des critiques ne saurait ignorer les incidences multiples de certains événements extérieurs (les guerres par exemple) sur la production cinématographique. Art social par excellence, à l'instar de l'architecture, créé collectivement et « consommé » collectivement, le cinéma reflète les aspirations avouées et inavouées de la communauté. De manière plus spécifique, il nous a semblé que le

développement du cinéma ne saurait s'analyser sans référence à celui des autres arts, théâtre, littérature, arts décoratifs en particulier. Vérités d'évidence ? Sans doute. Mais la pratique montre que, jusqu'à une date récente, des « cinéphiles » enthousiastes et bien intentionnés ont commis de grossiers contresens par ignorance de la réalité paracinématographique de l'Amérique ; inversement, les historiens professionnels qui se sont intéressés au cinéma ont généralement, comme il était normal, banni tout critère esthétique, mais aussi, chose plus grave, se sont souvent contentés d'une lecture superficielle et de dégager le message *explicite* des films qu'ils examinaient. D'un côté donc le cinéma américain était érigé en absolu, détaché de l'histoire et du mouvement des idées et des arts ; de l'autre, il était réduit à la banalité d'un témoignage sociologique sans originalité propre. Il s'agit là de deux excès dont nous nous sommes efforcé de nous garder.

En d'autres termes : le cinéma américain fait évidemment partie intégrante de la réalité américaine, mais il entretient avec celle-ci un rapport *oblique*. Ceci est prouvé à chaque instant par les controverses concernant la signification exacte des films, de *la Naissance d'une Nation* à *la Porte du Paradis* en passant par *Hallelujah* et *Notre pain quotidien*. Si la signification était univoque, les controverses seraient sans objet.

Ajoutons qu'il nous fallait, en raison de la richesse de la matière, nous garder de deux autres excès : la nomenclature avec laquelle on aurait pu aisément remplir deux cents pages, et le survol général et abstrait. Notre synthèse n'a pas la prétention ridicule d'être exhaustive, et nous sommes conscient de lacunes nombreuses mais inévitables dans un ouvrage de ce genre. Nous sommes aussi conscient de la part d'arbitraire que comporte tout découpage, y compris chronologique, quoiqu'une telle approche nous ait paru indispensable pour respecter la perspective historique. Nous avons cependant le sentiment que les divisions que nous avons adoptées, entre chapitres et à l'intérieur

des chapitres, étaient, pour l'essentiel, dictées par le matériau même. C'est ainsi, pour donner deux exemples, que la longueur du chapitre consacré aux années trente reflète l'abondance et la diversité des films réalisés à cette époque, et aussi, croyons-nous, une qualité d'ensemble sans doute inégalée depuis ; que la présentation par genres cinématographiques a été préférée à la présentation par metteurs en scène, ou l'inverse, suivant les époques et le paramètre qui avait tendance à primer : genres pendant les années trente ou quarante, réalisateurs pour l'époque contemporaine.

On trouvera donc, dans chaque chapitre, après une brève évocation du climat historique, politique, socioculturel, ainsi que des autres arts à la même époque, les éléments d'une histoire du cinéma conçue avant tout et sans hésitation comme celle d'un art et d'un spectacle, mais aussi, nécessairement et inextricablement, comme celle d'une technique et d'une industrie.

1
DES ORIGINES A 1914

L'AMÉRIQUE EN 1895

L'invention du cinéma fut doublement progressive. D'abord, parce qu'elle présupposait la réunion de diverses connaissances scientifiques (comme le principe de la persistance des images sur la rétine) et techniques (la photographie, la caméra) dont la gestation s'étendit sur plusieurs générations. Ensuite, parce qu'une fois «inventé», le cinéma ne se constitua, en tant que forme d'expression ou «média», que graduellement : c'est au bout d'une vingtaine d'années qu'il acquiert son statut «classique».

Cette naissance laborieuse se produit au moment même où l'Amérique devient majeure. En témoignent quelques points de repère : au démocrate Cleveland (1893-1897) succèdent les présidents républicains McKinley (1897-1901), Theodore Roosevelt (1901-1909) et Taft (1909-1913). La guerre hispano-américaine (1898) marque le déclin définitif de l'Espagne et démontre avec éclat que l'impérialisme américain est en plein essor. Ce rôle planétaire de l'Amérique est confirmé aussi bien en 1905, lorsqu'elle sert de médiatrice entre la Russie et le Japon, qu'en 1914, lorsque est enfin ouvert, grâce à ses capitaux, le canal de Panama. A cet expansionnisme, une raison fort claire : il n'y a plus, depuis 1890, de «frontière» intérieure ; l'Américain s'est rendu «maître et possesseur» de pratiquement tout le sub-continent.

Au point de vue culturel, les progrès de l'Amérique sont moins évidents. Certes, on est au terme de ce que Lewis Mumford a appelé les « Brown Decades », c'est-à-dire la période 1865-1895, qui a notamment vu la naissance d'une architecture spécifiquement américaine avec Henry Hobson Richardson en Nouvelle-Angleterre, Frank Furness à Philadelphie, Louis Henry Sullivan à Chicago[1]. En 1895, Frank Lloyd Wright a déjà cessé de travailler pour Adler et Sullivan et a signé au moins un chef-d'œuvre, la résidence Winslow à River Forest (Illinois). En peinture, de même, on peut citer Thomas Eakins à Philadelphie, Winslow Homer, le symboliste Albert Pinkham Ryder. L'invention technologique s'unit à l'absence de préjugé esthétique et donne naissance à une architecture qui deviendra emblématique de l'Amérique : le pont de Brooklyn date de 1883, les premiers gratte-ciel de Chicago, de 1890-1891 (Manhattan Building de William Le Baron Jenney, Monadnock Building de Burnham et Root, etc.). Mais ce triomphe de l'Ecole de Chicago, d'une Amérique qui se définit de manière autonome par rapport à l'Europe, semble prématuré. L'« Exposition colombienne » de 1893 (qui commémore la découverte de l'Amérique par Colomb et qui se tient, précisément, à Chicago) voit le triomphe du style « Beaux-Arts », historiciste, éclectique et imité de l'Europe.

Aux « Brown Decades » succède et s'oppose ce qu'on a qualifié de « Renaissance américaine », affirmation de puissance et d'opulence (plus que de maturité et d'originalité) qu'inspire le désir de prouver que l'Amérique a atteint un degré de développement culturel égal à celui de l'Europe[2]. C'est l'architecture et l'art décoratif ostentatoires des millionnaires, les Astor, les Frick, les Morgan, les Whitney ; architecture dont il subsiste de nombreux exemples à New

1. Lewis MUMFORD, *The Brown Decades : A Study of the Arts in America 1865-1895* (New York, Dover, 1955 [1re éd., 1931]).
2. Cf. le catalogue de l'exposition *The American Renaissance, 1876-1917* (New York, The Brooklyn Museum, 1979).

York et qui est due non pas aux grands originaux du Midwest, mais à la firme de McKim, Mead et White. Ce sont les décors de John La Farge, les sculptures de Saint-Gaudens, les peintures mondaines de Sargent, le mobilier des frères Herter, avec sa somptuosité mais aussi sa lourdeur qui contrastent avec les styles dépouillés hérités des « Arts and Crafts » anglais.

La culture américaine de cette époque n'est donc nullement unifiée. Elle est fragmentée par la géographie : si New York devient, au point de vue économique, financier, culturel, la capitale du pays, Chicago, métropole du Midwest agraire, affirme une forte individualité, une manière d'autonomie, cependant qu'à l'« Ouest » (que l'on fait alors commencer à Chicago) la frontière est vivante dans tous les esprits. Fragmentée aussi par les différences sociales : les très riches singent l'Europe, méprisant la culture proprement américaine. Mais les très pauvres arrivent d'Europe : ce sont les immigrants, qui vont jouer un rôle déterminant dans la naissance d'une industrie cinématographique, avec ses producteurs, ses réalisateurs, ses exploitants et naturellement son public.

L'INVENTION DU CINÉMA

Selon le juste mot de Cecil B. De Mille dans son *Autobiographie*, « Vinci... Kircher... Newton... Davy... Daguerre... Roget... Plateau... Uchatius... Sellers... Hyatt... Muybridge... Edison... Lumière... Eastman... Friese-Greene... Latham... Méliès... tous ceux-là, et bien d'autres encore, nous accompagnaient dans le train qui nous menait à Flagstaff [puis à Hollywood, en 1913, pour y réaliser *The Squaw Man*], même si nous ne connaissions pas alors leurs noms à tous »[3]. Sans rappeler la part que chacun

3. Donald HAYNE, ed., *The Autobiography of Cecil B. De Mille* (Londres, W. H. Allen, 1960), p. 67 (trad. J.-L. B.).

a prise, plus ou moins directement, à l'invention du cinéma, on peut noter la présence, en nombre important, de « pionniers » américains : Sellers est l'inventeur d'un appareil stéréoscopique, le kinematoscope (1861). On doit aux frères Hyatt le celluloïd (1870) ; à Eastman, l'appareil Kodak (1888), avec son « film » de papier, puis de celluloïd. Muybridge prit des photos d'animaux en mouvement (il en donna des démonstrations à Chicago en 1893)[4]. Edison et ses collaborateurs inventèrent le film cinématographique, avec perforation, et mirent au point le kinetograph, appareil d'enregistrement et de projection (1891), puis le kinetoscope, appareil de visionnage individuel. Le premier film réalisé pour le kinetoscope fut *Record of a Sneeze (l'Eternuement de Fred Ott)* en janvier 1894. Les frères Latham enfin furent (à un moindre degré que Méliès) des précurseurs du cinéma-spectacle : ils mirent en scène et montrèrent des matches de boxe sur le kinetoscope d'Edison, puis sur l'écran d'un « Panoptikon ».

De Mille omet Lauste et Le Roy, qui, selon certaines sources, auraient effectué avec leur *marvelous Cinematograph « la première projection historique de films dans le monde »*[5]. Cette *projection* (par opposition au visionnage individuel) aurait eu lieu à Clinton (New Jersey) en février 1895, soit un mois exactement avant celle de *la Sortie des Usines Lumière* par Louis Lumière, dont le « Cinématographe » serait cependant d'une qualité technique nettement supérieure.

LES PIONNIERS

Il ne saurait être question ici d'entrer dans le fastidieux détail des premiers brevets d'invention et des rivalités par-

4. Sur les débuts américains de la photographie artistique, on consultera Weston J. NAEF, *The Collection of Alfred Stieglitz : Fifty Pioneers of Modern Photography* (New York, the Metropolitan Museum of Art, 1978).

5. Jean MITRY, *Histoire du cinéma : Art et industrie,* I (1895-1914) [Paris, Editions Universitaires, 1967], p. 63, et errata du t. III, p. 553.

fois très vives qui opposèrent les inventeurs désireux d'exploiter leur trouvaille. Le lecteur intéressé par de tels détails pourra se reporter au premier volume (couvrant la période 1895-1914) de la monumentale *Histoire du cinéma* de Jean Mitry. Tout au plus peut-on résumer à grands traits l'évolution du cinéma américain dans sa première phase. Mais il faut tenir compte du fait que beaucoup des documents de cette époque sont perdus ou considérés (provisoirement, on l'espère) comme tels. De l'illusion rétrospective aussi qui nous permet de dessiner *a posteriori* la ligne relativement cohérente d'une progression qui en réalité s'est faite par secousses, avancées parallèles, engagements dans des culs-de-sac au moins provisoires...

On assiste, dans un premier temps, à des rivalités d'ordre juridique et technique entre Edison, qui veut s'assurer le monopole du marché, et les autres fabricants de caméras (après l'élimination, grâce à l'élection du protectionniste McKinley, de Lumière et de son cinématographe). Cette féroce « guerre des brevets » dure de 1897 à 1908. Dans un deuxième temps, il s'agit d'une rivalité pour ainsi dire industrielle et non plus simplement technique. Les hostilités opposent les producteurs de films : d'un côté, le « Trust Edison » (Motion Pictures Patents Company) regroupant, autour d'Edison, Eastman et les anciens concurrents d'Edison (notamment la Biograph et la Vitagraph) ; de l'autre, les producteurs indépendants, soutenus par certains propriétaires de salles comme Laemmle. Enfin, au terme de la période qui nous occupe, les producteurs indépendants, rejoints par un nombre croissant d'exploitants, s'unissent logiquement pour assurer la distribution de leurs films (c'est ainsi, par exemple, que la Paramount est constituée en 1914).

On aperçoit ici la naissance d'une industrie : il s'agit d'abord simplement de filmer, puis de produire, enfin de produire et de distribuer. C'est qu'on est passé peu à peu d'une sorte de « gadget » simplement destiné à enregistrer de courtes scènes documentaires ou pseudo-documen-

taires, à de petites «histoires» comme *The Great Train Robbery* (*l'Attaque du Grand Rapide*, 1903) d'Edwin Porter, puis à de véritables mises en scène avec scénario et même découpage, décors, costumes, acteurs, etc., bref, de manière embryonnaire mais complète, tout ce qu'il faut pour réaliser un film aujourd'hui.

Progrès rendus possibles, bien entendu, par certains perfectionnements techniques, tant en ce qui concerne la projection des images que leur enregistrement, mais surtout par la demande croissante d'un public auquel on ne s'était pas attendu. Du «Kinetoscope Parlor» ou «Penny Arcade» de 1895, où chaque spectateur visionnait individuellement sa bobine, on est passé à la projection publique, puis on s'est dégagé de cette exploitation encore foraine pour élever graduellement le cinéma à la dignité d'un spectacle para-théâtral. La première véritable salle de cinéma, l'Electric Theatre (au nom éloquent), est ouverte à Los Angeles en 1902 ; à partir de 1905 se créent et se multiplient des *Nickelodeons*, «Opéras de quat'sous», selon la juste traduction de Bardèche et Brasillach[6].

Calqués sur les circuits des tournées théâtrales, absorbant parfois ceux-ci, les circuits des salles de cinéma sont développés par des immigrants, la plupart israélites, originaires d'Allemagne ou d'Europe centrale, qui ont commencé à faire fortune dans le commerce du vêtement et la fourrure : Marcus Loew, Adolph Zukor, William Fox, Carl Laemmle, Nicholas Schenck... Ces propriétaires de chaînes sont, de manière significative, les futurs producteurs-distributeurs de l'époque classique. Une distribution «à l'américaine» stimule d'ores et déjà un certain type de production, nécessairement abondant (il faut renouveler souvent l'affiche pour multiplier les bénéfices), de qualité (la concurrence y veille), mais aussi accessible au plus grand public possible, y compris et surtout

6. Robert BRASILLACH, *Histoire du cinéma* (d'abord publiée en 1935), in *Œuvres complètes* (Paris, Club de l'Honnête Homme, 1964), t. X. p. 46.

à un public populaire d'immigrants qui vivent dans les ghettos et autres quartiers ethniques de New York, Chicago, Saint Louis, Kansas City, Pittsburgh, etc.

Il est clair que le cinéma a constitué pour les immigrants, en même temps qu'un divertissement peu coûteux, un prodigieux facteur d'acculturation. Le cinéma, tel un miroir, leur renvoyait leur propre image (cf. *The Immigrant [l'Emigrant]* de Chaplin, 1917 ; et divers films ayant pour cadre le ghetto new-yorkais du Lower East Side, comme *Humoresque* de Borzage, 1920 ; *Symphony of Six Million* de La Cava, 1932 ; *I Take This Woman* de W. S. Van Dyke, 1940...), en même temps qu'il les initiait à l'Histoire (et notamment à celle de leur patrie d'adoption), à la diversité géographique du sous-continent américain, à la Culture (et notamment à la culture anglo-saxonne) enfin. La promotion sociale des immigrants est allée de pair avec celle du cinéma lui-même.

Mais n'anticipons pas. En Amérique comme en Europe (Lumière), les premiers films sont, soit des documentaires, soit des pseudo-documentaires. Ce sont, réelles ou reconstituées, des actualités. On s'inspire de la politique internationale : Edward H. Amet reconstitue *Un combat naval à Cuba* (1898), tandis que J. Stuart Blackton tourne une brève scène de propagande, *Tearing Down the Spanish Flag* (*A bas l'Espagne*, 1898). De la politique intérieure : *Major McKinley at Home* (Biograph, 1896). Des sports : on filme les matches du boxeur « Gentleman Jim » Corbett (Veriscope, 1897), dont, quarante-cinq ans plus tard, Errol Flynn interpréterait le rôle sous la direction de Raoul Walsh. On puise dans les merveilles de la technique moderne (le passage du train express *Empire State*, Biograph), dans les spectacles édifiants (*la Passion* filmée à Horitz par les opérateurs Lumière, puis re-produite en studio par William Paley, 1898), dans le fait divers : *The Great Thaw Trial* (1907) reconstitue l'assassinat de l'architecte Stanford White l'année précédente, avec Evelyn Nesbit Thaw dans son propre rôle (ce même fait divers a inspiré

le cinéaste Richard Fleischer dans *The Girl on the Red Velvet Swing [la Fille sur la balançoire],* 1955, ainsi que le romancier E. L. Doctorow, dont *Ragtime,* publié en 1975, est aujourd'hui porté à l'écran par Milos Forman)[7].

Du documentaire au film publicitaire ou de propagande, la distance est mince. On brocarde, on l'a vu, l'Espagne, mais aussi on invite les pionniers à se rendre en Alaska, on exalte le civisme des pompiers (*The Life of an American Fireman [la Vie d'un pompier américain]* d'Edwin Porter, 1902, film de synthèse qui fait suite aux commandes de diverses municipalités), on plaide avec William N. Selig en faveur des conserves Armour et contre le *muck raking* d'Upton Sinclair dans *la Jungle* (1906).

On a donc très vite « mis en scène », dans le sens où on a présenté une réalité choisie, orientée, signifiante, et, encore une fois, souvent reconstituée. Dès la fin du siècle apparaissent les premières saynètes, sketches « osés » (*The May Irwin Kiss [le Baiser de May Irwin et John Rice],* 1896), embryons de films d'action (*A Burglar on the Roof [Un voleur sur les toits]* de Stuart Blackton, 1897) ou de comédies (*The Tramp and the Dog* de Selig, 1899). C'est l'équivalent américain de *l'Arroseur arrosé.* En revanche, si l'Amérique a ses Lumière, elle n'a pas de Méliès (dont les films d'ailleurs sont montrés aux Etats-Unis où l'on en retrouve parfois aujourd'hui des copies « perdues »).

L'histoire s'accélère à partir de *l'Attaque du Grand Rapide* réalisé par Porter en 1903 et qui donne, en même temps qu'un exemple rudimentaire de montage narratif, un des modèles d'un genre promis à une grande et immédiate fécondité : le western.

Le western mérite qu'on s'y attarde car il résume les principales caractéristiques et les contradictions du cinéma naissant. Tout d'abord, en effet, l'Ouest américain, avec ses paysages et ses héros, a constitué l'une des sources

7. *Ragtime,* brillant portrait de la période 1900-1914, mêle personnages historiques et fictifs, parmi lesquels un Juif letton, Tateh, qui se lance dans le cinéma sous le nom de Baron Ashkenazy.

d'inspiration les plus riches de la tradition documentaire, parallèlement aux actualités des conflits armés et aux films d'exploration. On se reportera, sur ce point, à la deuxième partie de l'important ouvrage de Kevin Brownlow, *The War, the West, and the Wilderness*[8].

La naissance du cinéma, nous l'avons noté, est contemporaine de la disparition de la Frontière. C'est dire que pour les pionniers du cinéma, dès lors qu'ils s'éloignaient des grands centres urbains pour se rendre en Arizona ou en Californie, la Frontière était plus qu'un souvenir, une réalité vivante (d'ailleurs elle survivait effectivement en Alaska). Un grand nombre de ses acteurs et de ses témoins était là pour l'évoquer. Dès 1894, Buffalo Bill est enregistré pour le kinetoscope d'Edison ; de même, la tireuse d'élite Annie Oakley, plus tard interprétée à l'écran par Barbara Stanwyck et par Geraldine Chaplin. Le colonel Cody jouera à nouveau son propre rôle dans *The Indian Wars Refought* (1913). De nombreux Indiens prêteront leur concours aux premiers westerns, par exemple des Sioux du North Dakota planteront leur tente à Inceville. Le photographe et ethnologue Edward S. Curtis réalisera, sur les Indiens du Nord-Ouest, un pur documentaire, *In the Land of the Headhunters* (1914).

Cela ne signifie pas que les premiers westerns aient été d'une authenticité sans faille. Bien au contraire. Certains, à commencer par *l'Attaque du Grand Rapide*, furent tournés... dans le New Jersey. D'autre part la reproduction, quelle qu'elle soit, semble encourager l'« enfilade de copies » dont parle Barthes dans *S/Z*[9]. On sait que la photographie, à chaque époque, tout en reproduisant la réalité, ressemble parfois de très près à la peinture contemporaine. De même, le western cinématographique s'est nourri, certes, de personnages et de décors « réels », mais aussi de toute une littérature et de toute une tradition picturale et

8. Kevin BROWNLOW, *The War, the West, and the Wilderness* (Londres : Secker & Warburg, 1979).
9. Roland BARTHES, *S/Z*, « Tel Quel » (Paris, Seuil, 1970).

sculpturale, illustrée en particulier par Frederick Remington. L'intrigue reposait sur des faits historiques (comme le massacre de Custer à Little Big Horn), mais aussi bien sur la version romancée qui en était donnée dans les *dime novels*, romans populaires dont le premier avait été publié dès 1860. Comment aurait-il pu en être autrement, alors que l'Ouest était l'objet d'un culte mythologique avant même sa conquête[10] ?

De plus — comme l'ont bien vu Nicholas Ray dans *The True Story of Jesse James (le Brigand Bien-Aimé)* et Robert Altman dans son *Buffalo Bill* —, la légende de l'Ouest a été consubstantielle à son histoire. Les héros de l'Ouest étaient, de leur vivant, accompagnés de chroniqueurs, modernes Froissart ou Villehardouin. Loin d'être isolé, le cas de Buffalo Bill et de Ned Buntline n'a été que le plus frappant. Mais, en ce sens paradoxal, les westerns cinématographiques qui prennent des libertés avec la lettre de l'Ouest ne sont pas infidèles à son esprit porté à la légende et au mythe. Broncho Billy (Gilbert M. Anderson), William S. Hart, Tom Mix ne sont sans doute, en dernière analyse, guère moins authentiques que le colonel Cody. Et, bien entendu, par un classique effet de retour, l'image cinématographique de l'Ouest servirait bientôt elle-même de modèle à la réalité, et, dans les années vingt, les cow-boys des ranches s'habilleraient comme ceux de Hollywood...

Toujours est-il que ce lien du premier cinéma avec le décor naturel de l'Ouest a été, précisément, renforcé par le mouvement qui a emporté plusieurs producteurs indépendants vers la Californie. Ceci pour des raisons fort diverses, où entraient la séduction d'un climat permettant de tourner en plein air, mais aussi la proximité de la frontière mexicaine, qui permettait d'échapper, le cas échéant, aux actions punitives du Trust. Il semble qu'une certaine

10. Sur le mythe de l'Ouest, l'ouvrage fondamental est celui de Henry Nash SMITH, *Virgin Land : The American West as Symbol and Myth* (Harvard Univ. Press, 1950); trad. fr. *Terres vierges*, « Vent d'Ouest » (Seghers, 1967). Sur le western, on consultera aussi Jean-Louis LEUTRAT, *le Western* (Armand Colin, 1973).

activité cinématographique ait eu lieu à Hollywood même dès 1908 ; mais c'est bien l'arrivée de De Mille et de Lasky en 1913 qui rendra mondialement célèbre cette banlieue de Los Angeles.

Dans le même temps, New York et Chicago (Selig, Essanay c'est-à-dire [George K.] Spoor et [Gilbert M.] Anderson) demeurent d'importants centres de production. Les premiers studios, d'abord situés (pour profiter de la lumière) sur les toits des immeubles, apparaissent. Bientôt, ils sont éclairés par des lampes à arc. La diversification de la production provoque d'ores et déjà des réactions : censure municipale à Chicago (1909); conflit juridique à propos des droits d'auteur (pour une adaptation de *Ben Hur* en 1908). D'abord anonymes, les acteurs prennent un certain relief, se font connaître sous le nom de leur personnage (« Broncho Billy » = Gilbert M. Anderson dans *l'Attaque du Grand Rapide*) ou sous un pseudonyme générique (« The Biograph Girl »). Une *exigence de fiction*, acceptée, voire imposée par le public, se superpose donc à l'*effet de réel*. Exigence double, contradictoire, qui demeure jusqu'à nos jours, puisque le spectateur refuse une histoire si elle lui paraît « incroyable », mais va au cinéma *pour voir* Robert Redford et Jane Fonda. Tom Mix pour le western, Mary Pickford pour la comédie dramatique deviennent célèbres ; on s'achemine vers le *star system*.

Simultanément, le public devient plus exigeant. Les salles sont plus confortables (les « Nickelodeons » ont souvent fait place à de véritables théâtres) et équipées d'un harmonium ou d'un piano. Les crieurs ou bonimenteurs des spectacles forains ont disparu devant les intertitres. Les films sont plus longs. Le cinéma s'est rapproché de la littérature, qui lui confère la dignité qui lui faisait défaut. Les genres, encore balbutiants, font leur apparition : d'une part, ceux qu'on pourrait qualifier de proprement américains, comme le western, et aussi la comédie *slapstick*, à base de tartes à la crème et de courses-poursuites (on considère que le précurseur du genre est Wallace McCutcheon,

avec *Personal* [*Rendez-vous par annonce,* 1904] dont l'argument annonce déjà *Seven Chances [les Fiancées en folie]* de Buster Keaton ; plus tard, il faut citer pour mémoire Mack Sennett, ses Keystone comedies, ses Bathing Beauties, sa pépinière de talents, parmi lesquels, sans parler de Chaplin, Roscoe « Fatty » Arbuckle, Ben Turpin et Gloria Swanson, et, *last but not least*, ses *gagmen*) ; de l'autre, à l'imitation du cinéma européen, du « film d'art » français et des superproductions italiennes, des films qui se veulent « de qualité », films historiques, adaptations littéraires. Entre les deux, naturellement, on trouve comédies dramatiques et mélodrames (par exemple, les « Scenes of True Life » de Van Dyke Brooke), et aussi romans-feuilletons dont le slapstick parodie les intrigues échevelées (*The Perils of Pauline* avec Pearl White).

Parmi les compagnies de production spécialisées dans l'adaptation déjà ambitieuse, on peut mentionner la Kalem (avec le metteur en scène Sidney Olcott), responsable d'un *Ben Hur*, d'un *Dr Jekyll and Mr. Hyde* d'après Stevenson, d'un *Monsieur Beaucaire,* d'une première version de *Way Down East*, d'une *Scarlet Letter* d'après Hawthorne (1908-1909). Et surtout la Vitagraph, avec J. Stuart Blackton, qui produisit l'une des toutes premières adaptations littéraires, *Raffles, the Amateur Cracksman (Raffles, gentleman cambrioleur),* d'après W. H. Hornung (1905), puis de nombreux films à sujet biblique et de nombreuses adaptations de Shakespeare.

Pour l'Amérique, au début du siècle comme aujourd'hui, la culture est d'abord synonyme d'Angleterre, de langue, de littérature et de théâtre *anglais*. Culture ressentie comme ancienne et profondément européenne, mais aussi comme échappant à l'artifice qui caractérisait celle d'autres pays, parlant d'autres langues : elle n'est pas ressentie comme étrangère. Le phénomène persiste aujourd'hui, comme en témoigne l'extraordinaire succès des dramatiques britanniques sur les écrans de le télévision américaine.

Un bon exemple d'adaptation antérieure à 1914 est *A Tale of Two Cities* de William J. Humphrey, produit par J. Stuart Blackton pour Vitagraph (1911), d'après le roman de Dickens *le Conte de deux cités*. Il s'agit d'une production importante, onéreuse, d'une durée de 45 minutes (ce qui en fait l'un des tout premiers « longs métrages »), à la distribution nombreuse. Les procédés mêlent ce qui est spécifiquement cinématographique à la convention théâtrale : certaines scènes ont été tournées en extérieurs, dans la neige, comme le démontre l'haleine des acteurs ; mais la plupart ont pour décor des toiles peintes qui, signe des temps et précaution contre un possible « piratage », portent partout et ostensiblement la marque « Vitagraph ». *A Tale of Two Cities* justifie l'affirmation de Mitry, selon lequel Blackton fut le véritable « trait d'union » entre Porter et Griffith[11].

Dès ses origines, le cinéma américain est donc caractérisé par une nature double et à certains égards contradictoire. Mais il est, dans tous les cas, « bien de son temps ». Sa tendance documentaire, qui est ausi, on l'a vu, une tendance à la propagande, n'est nullement innocente, car elle relève d'une certaine idéologie expansionniste, impérialiste — et fière de l'être. Idéologie qu'incarne Teddy Roosevelt, qui est un peu à l'Amérique ce que Kipling est à l'Angleterre, qui, à plusieurs reprises, fera l'objet de vignettes cinématographiques (par exemple dans *The Wind and the Lion [le Lion et le vent],* 1975, de John Milius), et sous l'invocation duquel est placé le Musée américain d'Histoire naturelle à New York (monument de John Russell Pope, 1935). Dès 1909, faute d'avoir été autorisé à accompagner l'ex-président en Afrique, Selig réalise à Chicago, avec un acteur soigneusement grimé, *Hunting Big Game in Africa with Gun and Camera (les Grandes Chasses en Afrique)*, dont le titre, quoique accidentellement, exprime bien certaine connivence idéologique entre chasseurs d'images, chasseurs tout

11. MITRY, t. I, p. 377.

court, voire forces armées du nouvel ordre mondial que l'Amérique commence à instaurer.

Mais cette assurance, cette bonne conscience de l'Amérique sur le plan politique, lui font défaut sur le plan culturel : le versant fictif du cinéma éprouve la nécessité de s'appuyer sur une tradition théâtrale et littéraire qui est, pour l'essentiel, importée d'Europe, d'Angleterre en particulier. Il en va un peu du cinéma comme de l'architecture et des arts décoratifs à la même époque : à un courant déjà autonome, qui s'exprime à Chicago (Frank Lloyd Wright) et en Californie (Greene et Greene)[12], s'oppose, sur la côte est, l'éclectisme européanisant du style « Beaux-Arts ».

12. A ce propos, on pourra consulter le catalogue de l'exposition *California Design-1910* (Pasadena, California Design Publications, 1974).

2

D. W. GRIFFITH

La recherche des origines, lorsqu'elle est menée d'une manière qui se veut rigoureusement chronologique, et pour ainsi dire tatillonne, policière, ne va pas sans intérêt, ni sans quelque vanité. Est-ce Lumière ou Edison qui a inventé le cinéma ? Quel est l'auteur du premier travelling ? Du premier gros plan ? Qui a utilisé le premier le montage parallèle ? On pourrait en discuter — et on en discute effectivement — à perte de vue[1]. Il en va de même avec les grands chefs-d'œuvre du cinéma muet. Ils ont presque tous été précédés par d'autres œuvres aujourd'hui méconnues. C'est vrai de *Naissance d'une Nation*, qui n'est pas le premier film ayant pour sujet la guerre de Sécession. C'est vrai des *Rapaces*, qui ne sont pas la première adaptation à l'écran de *McTeague* de Frank Norris. *Les Deux Orphelines* de Griffith ont été précédées, on l'a vu, par *A Tale of Two Cities* de Humphrey et J. Stuart Blackton. Il y a eu un *Ben Hur* dès 1908, avant celui de Fred Niblo.

Ce n'est donc en rien diminuer la stature de Griffith que de le mettre en perspective, comme on a tendance à le faire aujourd'hui. D'une part, en rappelant, comme nous avons tenté de le faire, que ses chefs-d'œuvre avaient été préparés par ses recherches à lui et à d'autres comme

1. Cf. par exemple les articles de Román GUBERN, David Wark Griffith et l'articulation cinématographique, et de Barthélemy AMENGUAL, Un point d'histoire : *The Life of an American Fireman* (*la Vie d'un pompier américain*, 1903) et la naissance du montage, dans *les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 17 (Noël 1975), pp. 7-21 et 23-27.

Porter et J. Stuart Blackton ; d'autre part, en notant que sa prééminence ne doit nullement nous conduire à ignorer ses contemporains.

Il n'en reste pas moins que c'est à partir de Griffith que le cinéma américain, s'étant rendu maître de sa technique narrative, pourra produire des chefs-d'œuvre. Et il est sommaire mais non pas injuste d'affirmer que ce qui a précédé *Naissance d'une Nation* n'était qu'une « préhistoire ».

Sommaire, mais non pas faux, d'affirmer avec Iris Barry qu'« à l'exception de Frank Lloyd Wright, aucun Américain de la même éminence n'était apparu dans les arts depuis Whitman »[2].

L'importance, simultanément historique et esthétique, de Griffith illustre la loi du progrès par bonds : des recherches multiples, qui se recoupent en grande partie, semblent soudain aboutir, se cristalliser, et, encore une fois, on s'accorde à dater le phénomène de 1914.

GRIFFITH AVANT GRIFFITH

Mais Griffith lui-même n'a pas trouvé immédiatement sa voie. Né en 1875, il appartient donc effectivement à la génération de Frank Lloyd Wright, et aussi des peintres Marsden Hartley et Edward Hopper, des écrivains Frank Norris, Theodore Dreiser, Upton Sinclair. Il vient d'une famille sudiste (Kentucky, Maryland, Virginie) appauvrie par la guerre de Sécession (où son père a combattu du côté confédéré) ; famille méthodiste, vouée au culte de la Bible et de Shakespeare. La nostalgie du Sud rural s'exprimera, par exemple, dans *A Romance of Happy Valley (le Roman de la vallée heureuse,* 1919) ; la même année, Griffith tournera un film à la fois documentaire et de propagande sur l'Eglise méthodiste, *The World at Columbus,* qu'il dédie à la mémoire de sa mère.

2. Iris BARRY, *D. W. Griffith : American Film Master* (New York, The Museum of Modern Art, 1965 [1re éd., 1940]), p. 30.

Loin des polémiques stériles, cet ouvrage a pour point de départ une évidence : art majeur du vingtième siècle, le cinéma américain appartient aujourd'hui à notre patrimoine commun. On s'est efforcé d'y décrire les phases successives et parfois contradictoires de son évolution, qu'illustrent les réalisateurs et les stars du muet et du parlant : Stroheim et Sternberg, Ford et Hitchcock, Welles et Kubrick, Greta Garbo et Gary Cooper, Ava Gardner et James Dean, Robert Redford et Jane Fonda... Ainsi se dessine une tradition qui mène logiquement de *La Naissance d'une Nation* et d'*Intolérance* au *Voyage au bout de l'enfer* et à *La Porte du Paradis*, de Robert Harron et Lillian Gish à Robert De Niro et Meryl Streep, de Griffith à Cimino.

Jean-Loup Bourget, après avoir enseigné l'histoire du cinéma à l'Université de Toronto et avoir été attaché culturel à Londres, Chicago et New York, est actuellement maître-assistant d'anglais à l'Université des Sciences sociales de Toulouse I.

Humphrey Bogart. *Cl. Denn's - Magnum Photo*
Greta Garbo. *Cl. Cahiers du Ciném*
Robert De Niro. *Cl. Cahiers du Ciném*
Mae Marsh. *Cl. J. G. Auriol - Cahiers du Ciném*
Les Marx Brothers. *Cl. Cahiers du Ciném*

22404072 / 12 / 82

125 FF