



Cinéma muet et représentations des États-Unis : La mythification et l'universalisation de l'espace américain

Clémentine Tholas-Disset

► To cite this version:

Clémentine Tholas-Disset. Cinéma muet et représentations des États-Unis : La mythification et l'universalisation de l'espace américain. Sciences de l'information et de la communication. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010. Français. <NNT : 2010PA030115>. <tel-01355737>

HAL Id: tel-01355737

<https://theses.hal.science/tel-01355737v1>

Submitted on 24 Aug 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS III

ED 514

**ÉCOLE DOCTORALE D'ÉTUDES ANGLOPHONES,
GERMANOPHONES ET EUROPÉENNES (EDEAGE)**

EA 4399 – Center for Research on the English-Speaking World (CREW)

**Thèse de doctorat
Études du monde anglophone**

CLÉMENTINE THOLAS-DISSET

**Cinéma Muet et représentations des États-Unis :
la mythification et l'universalisation de l'espace américain**

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Serge Ricard

Soutenue le 26 novembre 2010

Jury :

Mme Anne-Marie PAQUET-DEYRIS, Professeur à l'Université Paris Ouest – Nanterre
Mme Naomi WULF, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris III
M. Yves CARLET, Professeur à l'Université Paul Valéry – Montpellier III
M. Jean KEMPF, Professeur à l'Université Lumière – Lyon II
M. Serge RICARD, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris III
M. Melvyn STOKES, Professeur à University College London, Angleterre

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS III

**ÉCOLE DOCTORALE D'ÉTUDES ANGLOPHONES,
GERMANOPHONES ET EUROPÉENNES (EDEAGE)**

EA 4399 – Center for Research on the English-Speaking World (CREW)

**Thèse de doctorat
Études du monde anglophone**

CLÉMENTINE THOLAS-DISSET

**Cinéma Muet et représentations des États-Unis :
la mythification et l'universalisation de l'espace américain**

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Serge Ricard

Soutenue le 26 novembre 2010

Jury :

Mme Anne-Marie PAQUET-DEYRIS, Professeur à l'Université Paris Ouest – Nanterre
Mme Naomi WULF, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris III
M. Yves CARLET, Professeur à l'Université Paul Valéry – Montpellier III
M. Jean KEMPF, Professeur à l'Université Lumière – Lyon II
M. Serge RICARD, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris III
M. Melvyn STOKES, Professeur à University College London, Angleterre

Résumé

Cinéma Muet et représentations des États-Unis : la mythification et l'universalisation de l'espace américain

Au début du vingtième siècle, un nouveau média à la mesure de l'Amérique voit le jour : le cinéma. Forme d'expression visuelle nouvelle, divertissement populaire égalitaire, véhicule privilégié du modèle américain dans le pays et à l'étranger, le cinéma s'affirme, dès ses premières années d'existence, comme un acteur majeur de l'américanisation du monde. Un de ses thèmes de prédilections est l'espace américain, et par extension ses paysages, qui ravit et fascine les spectateurs d'un bout à l'autre de la planète. Les mises en scène du territoire national et de sa géographie spécifique sont complexes car elles intègrent des éléments réalistes et une dimension imaginaire. Cette représentation polymorphe des États-Unis permet de promouvoir les valeurs américaines dans une société internationale moderne, transformée par l'essor de l'urbanisation et de l'industrialisation. L'Amérique filmique, élaborée par l'industrie cinématographique des premières décennies, offre des repères à un spectateur quelque peu perdu dans le nouvel ordre du monde se dessinant alors.

Mots clés : Cinéma muet, système hollywoodien, impérialisme culturel, américanisation, représentations spatiales, mythification.

Abstract

Representing the United States in Silent Motion Pictures: Making the American Space Mythical and Universal

At the dawn of the twentieth century, a new media, in tune with American goals, was born: the motion pictures. It was a new kind of visual expression, an egalitarian form of popular entertainment and the best vehicle to convey the American way of life in the US and abroad. Therefore, cinema became, from its inception, a key participant in the Americanization of the world. One of its favorite topics was American space and its landscapes, which pleased and amazed movie-goers around the world. The way in which national territory and its specific geography were staged in films was complex because it intertwined realistic elements and a mythical dimension. That kaleidoscopic representation of the United States enabled the promotion of American values in a modern international society, transformed by the rise of urbanization and industrialization. Cinematic America, as it was created by the early motion pictures industry, offered landmarks to the spectator, somewhat lost in the emerging new world order.

Key words : Silent era, Hollywood system, cultural imperialism, Americanization, spatial representations, myth-making.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS III

ED 514 – Études Anglophones, Germanophones et Européennes (EDEAGE)

EA 4399 – Center for Research on the English-Speaking World (CREW)

Observatoire de la Politique Américaine (OPA)

Institut du Monde Anglophone

5, rue de l'École de médecine

75006 PARIS

REMERCIEMENTS

Les accomplissements procurant le plus de satisfaction sont peut-être ceux que l'on n'avait pas planifiés mais pour lesquels il a fallu se battre. Je pensais valider une licence d'anglais et m'arrêter là. Pas un seul instant, je n'avais imaginé qu'un jour je soutiendrais une thèse.

Je tiens à remercier Serge Ricard pour son soutien de longue date. Il a commencé par diriger mon travail pour la maîtrise en 2001, puis pour le DEA et ensuite le doctorat. Il a également été mon enseignant lors de la préparation des concours. Grâce à lui, j'ai appris ce qu'était la recherche et ai pu accéder à un métier que j'aime. Je connais peu de doctorants ayant été épaulés avec autant de gentillesse et de patience, et depuis si longtemps.

Ma famille mérite ensuite ma gratitude et ma reconnaissance pour ses encouragements constants, même si mon travail reste bien obscur pour certains. Chacun a apporté sa contribution, de manière directe ou indirecte, pour que je ne flanche jamais. Mon mari et mes parents ont su m'accompagner quotidiennement dans mon travail, et ils ont redoublé d'énergie pour m'aider encore plus quand il a fallu gérer l'arrivée d'un petit en même temps que la fin de la rédaction.

Je remercie le département AEI de l'université Paris Est–Créteil qui m'emploie depuis trois ans comme attaché temporaire d'enseignement et de recherche. Son équipe m'a permis d'enseigner dans une ambiance des plus conviviales et de finaliser la rédaction de ma thèse. L'université Sorbonne Nouvelle – Paris III m'a également assistée dans mes activités de recherche par des aides financières (prises en charge de séjours de recherche et de participation à des colloques), mais surtout en me permettant de créer en 2007 l'ADAM (Atelier des Doctorants Américanistes) au sein de l'Ecole Doctorale des Etudes Anglophones, Germanophones et Européennes. Carle Bonafous-Murat, Marie-Christine Lemardeley, Jean-Michel Lacroix et Serge Ricard ont rendu possible cette initiative doctorante qui fonctionne toujours. Brown University m'a aidée en m'accordant une bourse de deux mois en 2005 et des facilités de recherche sur son campus de Providence. D'autres institutions, comme l'Université de Montréal et l'association « Les Trois Lumières » de Paris I, m'ont aussi apporté leurs concours.

J'espère n'oublier aucun des enseignants-chercheurs qui ont gentiment dispensé des commentaires et conseils forts utiles tout au long de mon parcours : Dominique Sipièrre, Melvyn Stokes, Naomi Wulf, Anne-Marie Paquet-Deyris, Serge Chauvin, Anne Crémieux, Ariane Hudelet, André Kaenel, Gilles Menegaldo.

Ceux qui croient que la thèse est un travail solitaire se trompent. J'ai eu la chance de rencontrer un grand nombre de doctorants, en France et à l'étranger, avec qui j'ai échangé, partagé mais aussi bien ri. Parmi ces compagnons de route solidaires et actifs, certains sont devenus des amis sincères. D'autres camarades fidèles ou collègues attentionnés ont montré leur dévouement à la cause doctorale. Je remercie donc Maud, Caroline, Charlotte, Elodie, Anne-Claire, Marie, Nolwenn, Marianne, Claire C., Laure, Marcella, Manda, Pauline, Clemens, John, Céline, Frédéric, Emilie, Sarah, Peter et Isabelle.

Table des matières

Introduction.....	15
1. Enjeux du cinéma muet américain dans un contexte de mondialisation.....	15
2. Cinéma des premiers temps et espace américain : cadrage et problématique.....	19
3. Méthodologie, sources, difficultés rencontrées.....	25
4. Choix thématiques et techniques.....	34
 PREMIÈRE PARTIE : 1887-1914, LE CINÉMA AMÉRICAIN SE DÉFINIT ET PART À LA CONQUÊTE DE L'ESPACE NATIONAL.....	37
 Chapitre 1 : Les espaces de la production cinématographique	39
 I. À l'Est du nouveau	40
1. Edison à West Orange : Magie dans le New Jersey.....	40
a) Un complexe de recherche pour le progrès technique.....	40
b) Filmer dans une boîte noire	43
2. Fort Lee: Hollywood avant Hollywood?.....	46
a) De New York à Fort Lee, New Jersey.....	47
b) Comment fonctionnent les studios de Fort Lee	51
3. Les autres centres cinématographiques: Chicago, Philadelphie et Jacksonville.....	54
a) Dans le Midwest	54
b) Le cas Lubin à Philadelphie.....	58
c) Au Sud	61
II. « Go West ! » : mobilité et éclosion d'Hollywood	64
1. Hollywood avant le cinéma.....	65
a) D'une zone agricole à une ville autonome	66
b) Une commune résidentielle qui attire le cinéma	68
2. D'un établissement temporaire à une installation définitive.....	71
a) Un emplacement idéal dans une Californie polymorphe.....	71
b) Hollywood, un espace hors du cadre social traditionnel	74
3. Le monde des premiers studios hollywoodiens.....	77
a) Le studio, une unité de production industrielle	77
b) Le studio, plus qu'une usine, une véritable ville : l'exemple d'Universal	80
c) Hollywood : une région, un royaume, un empire ?	85
 Chapitre 2 : Mettre en forme le cinéma muet américain : comment parler du paysage national à l'écran et dans la salle ?.....	88
 I. Les avancées techniques et la grammaire visuelle du cinéma muet	89
1. L'apparition du long métrage.....	89
a) La recherche du sensationnel.....	90
b) Il faut inventer une nouvelle façon de filmer	92
2. Les prises de vue et les mouvements de caméras.....	94
a) Travailler en extérieur	94
b) Optimiser l'espace	97
c) Dramatisation et effets de zoom	98
3. L'écriture et le montage	101
a) La mise en place d'une forme narrative spécifique au cinéma.....	101
b) Réduire le temps et l'espace	102

b.1. Les effets spéciaux.....	102
b.2. Le montage et ses procédés	104
c) La spécificité du montage américain et l'apport de David Wark Griffith	106
II. Les espaces et les conditions de projection	111
1. Les modalités de visionnage	112
a) La création d'un nouveau type de public.....	112
a.1. La naissance d'une société de loisirs.....	112
a.2. L' <i>homo cinematographicus americanus</i>	114
b) Avant le <i>nickelodeon</i> : variété des salles et des pratiques de visionnage	117
b.1. Les cabinets et le « <i>peep show</i> ».....	117
b.2. Le Vitascope	119
c) Le <i>Nickelodeon</i> et le début de la spécialisation	121
2. Guider et influencer l'accès aux images	126
a) L'accompagnement musical des films muets.....	127
b) Le « bonimenteur des vues animées ».....	130
c) L'utilisation des intertitres.....	134

DEUXIÈME PARTIE : 1914-1930, L'AFFIRMATION DE LA PUISSANCE CINÉMATOGRAPHIQUE AMÉRICAINE ET SON EXPANSION INTERNATIONALE 141

Chapitre 3 : L'internationalisation des États-Unis, l'effort de guerre et la conquête des écrans..... 143

I. Une industrie du film au service d'un grand projet d'américanisation	143
1. Vers un nouvel ordre mondial.....	143
a) Les États-Unis s'éveillent à un rôle international.....	143
b) Les limites du renouveau international.....	146
2. Le cinéma, nouvel outil de communication	149
a) Le cinéma comme instrument de la modernité américaine	149
b) Cinéma et média de masse.....	153
3. Le cinéma, l'américanisation et la création d'un espace culturel transnational.....	159
a) L'américanisation du public américain	161
b) L'américanisation des marchés étrangers.....	167
II. La Grande Guerre et l'utilisation du cinéma pour promouvoir l'Amérique	171
1. Le <i>CPI</i> de George Creel et l'expansion culturelle	173
a) Les principes structurants du <i>CPI</i>	173
b) Les activités polyvalentes du Comité d'information publique.....	176
2. Le <i>CPI</i> et les films : la guerre des images	185
a) La division des Films.....	186
b) Le partenariat du <i>CPI</i> avec Hollywood	189

Chapitre 4 : Le renforcement de l'identité nationale et l'américanisation du globe par les films après guerre 199

I. « Vendre l'Amérique au monde ».....	202
1. Les stratégies d'exportation américaines	204
a) Proposer des produits modulables pour cibler les goûts et les besoins nationaux ..	204
b) La contribution de la <i>Motion Pictures Producers and Distributors of America Organization (MPPDA)</i> aux échanges cinématographiques internationaux	208
c) Les partenariats avec le gouvernement.....	211

2.	La riposte des pays étrangers : vers une guerre commerciale ?	215
a)	L'apparition d'une contestation internationale.....	215
a.1.	Des problèmes de représentation de l'autre.....	216
a.2.	La contrainte du <i>block-booking</i>	219
b)	La révolte et l'action.....	222
b.1.	Le cas allemand	222
b.2.	Les autres pays en Europe et dans le monde	224
II.	Protéger et contrôler les représentations de l'Amérique	227
1.	Le statut du cinéma et le désir d'intervention	229
a)	Quelle est la place du cinéma dans la société des années 1910-1920 ?.....	229
a.1.	Le cinéma et le progressisme.....	229
a.2.	La nature controversée du cinéma	230
a.3.	De la difficulté d'établir des critères et des mesures d'intervention	232
b)	Le gouvernement, la censure et l'industrie du cinéma	234
2.	Une réglementation qui passe par la volonté de l'industrie cinématographique.....	238
a)	Utiliser un porte-parole indépendant: Du <i>National Board of Censorship</i> au <i>National Board of Review</i>	239
a.1.	Première génération : Le <i>National Board of Censorship</i>	239
a.2.	Deuxième génération: Le <i>National Board of Review</i> et l'essor national	242
b)	Créer un organe de gestion interne : la <i>MPPDA</i> ou « Organisation Hays ».....	247

TROISIEME PARTIE : COMPRENDRE L'ESPACE AUX ETATS-UNIS ET SES MISES EN SCÈNE DANS LE CINÉMA MUET.....251

Chapitre 5 : Le cinéma comme témoignage de la géographie familière de l'espace américain..... 253

I.	Les points cardinaux et les régions autonomes	257
1.	Le Nord	259
a)	Le Nord est le Canada	261
b)	Le Nord américain	263
2.	L'Est.....	268
a)	L'Est historique	269
a.1.	L'Est et la guerre de Sept Ans	269
a.2.	L'Est et la Révolution.....	272
b)	La pastorale de l'Est	275
c)	L'Est et la ville	281
II.	Les paires opposées de la géographie américaine.....	287
1.	Nord et Sud.....	287
a)	Le Vieux Sud : l'Etat de grâce avant le conflit.....	290
b)	Le Sud et la guerre de Sécession	297
b.1.	L'émergence de la désolation	297
b.2.	La dénaturaion des lieux connus	301
2.	L'Ouest au miroir de l'Est.....	306
a)	L'Ouest et le paysage	307
b)	La traversée vers l'Ouest	313
b.1.	Les instruments du déplacement.....	314
b.2.	La transformation de l'Américain	321

Chapitre 6 : Les espaces mythiques de l'Amérique : valeurs et limites	327
I. Les grands piliers de la géographie mythique américaine.....	330
1. L'intégration des représentations de l'Amérique dans un cadre universel	330
2. Un monde manichéen ?	336
a) Nature accueillante et civilisation menaçante	337
a.1. L'idéal du fermier	337
a.2. Les dangers de la ville	340
a.3. La ville déshumanisée	344
b) Mouvement vs. enfermement	350
b.1. Le voyage et la fuite	350
b.2. Les objets et les lieux de la circulation	354
II. Subversion et révision des images mythiques de l'Amérique	362
1. La nature devient ennemie et la civilisation refuge.....	366
a) L'homme démuni face à la nature	366
a.1. L'âpreté du monde rural	366
a.2. La réaffirmation de la force de la nature et du paysage.....	370
b) Le bonheur est dans la ville	374
b.1. La ville accueillante et généreuse	374
b.2. Le plaisir dans la ville : les parcs à thèmes.....	377
2. Les espaces démasqués ou révélés	382
a) L'Ouest et la Frontière: violence et désillusion	383
b) La remise en cause des vertus du monde moderne.....	386
c) Le reste du monde.....	393
Conclusion.....	401
Annexes.....	411
Bibliographie.....	421
Index.....	445

Table des illustrations, schémas et tableaux

Document 1 – Localisation de West Orange, New Jersey	40
Document 2 – Le complexe de recherche d’Edison dans les années 1890	41
Document 3 – La « <i>Black Maria</i> »	43
Document 4 – <i>May Irwin Kiss</i> (1896), tourné dans la « <i>Black Maria</i> »	44
Document 5 – <i>Rough Sea at Dover</i> (1896)	45
Document 6 – La construction du studio Universal et de sa verrière à Fort Lee en 1915	48
Document 7 – Les Studios cinématographiques de Fort Lee	50
Document 8 – Emile Colhe, un opérateur de la compagnie Éclair, ...	50
Document 9 – Tournage sous la verrière du studio World Pictures	51
Document 10 – Les studios de Triangle Film Corporation et de Paragon à Fort Lee en 1915	52
Document 11 – Sous la verrière à Lubinville en 1915	60
Document 12 – le paysage agricole de Beachwood Canyon en 1897	66
Document 13 – Les parcelles proposées sur la carte de Wilcox	67
Document 14 – Vue d’Hollywood qui se développe, depuis Olive Hill – 1895	68
Document 15 – Prospect avenue (aujourd’hui Hollywood boulevard)	69
Document 16 – Hollywood en 1905, une ville résidentielle	70
Document 17 – Le site d’Universal City	81
Document 18 – La brochure <i>Facts and Figures about Universal City</i> Source: © Universal Archives Collection	83
Document 19 – Les cartes postales produites par Universal	84
Document 20 – Hollywood Boulevard dans les années 1920	86
Document 21 – <i>The Great Train Robbery</i> (1903, Edison Mfg. Co.)	95
Document 22 – <i>The Life of An American Fireman</i> (1903, Edison Mfg. Co.)	95
Document 23 – <i>In the Border States</i> (1911, Biograph Co.)	96
Document 24 – <i>The Lonely Villa de Griffith</i> (1909, Biograph Co.)	96
Document 25 – Le gros plan final de <i>The Great Train Robbery</i> (1903, Edison Mfg. Co.)	99
Document 26 – <i>The Lonely Villa</i> (1909, Biograph), <i>A Corner in Wheat</i> (1909, Biograph)	99
Document 27 – <i>A Corner in Wheat</i> (1909, Biograph Co.)	108
Document 28 – <i>In the Border States</i> (1911, Biograph Co.)	109
Document 29 – <i>The Lonely Villa</i> (1909, Biograph Co.)	110
Document 30 – Un <i>nickelodeon</i> géré par Lubin	122
Document 31 – Le <i>nickelodeon</i> de Davis à Pittsburg	122
document 32 – Comprendre les films comme un procédé de communication	155
document 33 – La socialisation par le cinéma	158
document 34 – Les origines des <i>moguls</i> hollywoodiens	165
document 35 – Les moguls et leurs noms : désir de préserver leurs origines ou de les effacer ?	166
document 36 – Des affiches réalisées par les artistes embauchés par le CPI	182
document 37 – L’affiche de promotion des films officiels du CPI	185
document 38 – les affiches de <i>Pershing’s Crusaders</i> et <i>Under Four Flags</i> , les productions les plus célèbres du CPI	186
Document 39 – Une affiche de soutien éditée par le studio Paramount	191
Document 40 – <i>The Bond, A Liberty Loan Appeal</i> (1918), un court métrage de propagande écrit et réalisé par Chaplin	192
Document 41 – Les marchés principaux des films américains en 1925	205
Document 42 – L’illustration accompagnant le pamphlet de Griffith	236
Document 43 – Une illustration militante publiée dans le magazine <i>Photoplay</i> en 1915	237
Document 44 – Diapositives anti-censure présentées au public, reproduites dans <i>Moving Picture World</i> (24 mars 1917)	238
Document 45 – Extraits du premier exemplaire du <i>National Board of Review Magazine</i>	246
Document 46 – Le décalage entre les espaces filmés et les espaces représentés	260

Document 47 – William Duncan (gauche) et Nell Shipman dans <i>God's Country and the Woman</i> , le premier des films adaptés des romans de Curwood.	261
Document 48 – Les différentes affiches de <i>Back to God's Country</i>	262
Document 49 – L'ouverture de <i>The Gold Rush</i> (1925, Charles Chaplin Production)	264
Document 50 – <i>The Gold Rush</i> (1925, Charles Chaplin Production)	265
Document 51 – <i>The Gold Rush</i> (1925, Charles Chaplin Production)	267
Document 52 – <i>Way Down East</i> (1920, United Artists)	268
Document 53 – <i>The Last of the Mohicans</i> (1920, Maurice Tourneur Productions, Inc.).....	270
Document 54 – <i>The Last of the Mohicans</i> (1920, Maurice Tourneur Productions, Inc.).....	271
Document 55 – Les films muets historiques significatifs sur la guerre d'Indépendance 1900-1929	272
Document 56 – <i>America</i> (1924, D. W. Griffith, Inc., United Artists).....	273
Document 57 – <i>America</i> (1924, D. W. Griffith, Inc., United Artists).....	274
Document 58 – <i>Way Down East</i> (1920, United Artists)	278
Document 59 – <i>Way Down East</i> (1920, United Artists)	279
Document 60 – <i>Way Down East</i> (1920, United Artists)	279
Document 61 – <i>Way Down East</i> (1920, United Artists)	280
Document 62 – Edison Mfg Co.)	283
Document 63 – <i>Never Weaken</i> (1921, Hal Roach Studios).....	284
Document 64 – <i>Safety Last</i> (1923, Hal Roach Studios).....	284
Document 65 – <i>Sunrise: A Song of Two Humans</i> (1927, Fox Film Corp.).....	285
Document 66 – <i>The Crowd</i> (1928, Metro-Goldwyn-Mayer Corp.)	285
Document 67 – <i>The Birth of a Nation</i> (1915, David W. Griffith Corp.).....	291
Document 68 – <i>In the Border States</i> (1911, Biograph Corp.).....	292
Document 69 – <i>The Birth of a Nation</i> (1915, David W. Griffith Corp.).....	293
Document 70 – <i>The General</i> (1927, Buster Keaton Productions).....	293
Document 71 – <i>The Birth of a Nation</i> (1915, David W. Griffith Corp.).....	295
Document 72 – <i>The Birth of a Nation</i> (1915, David W. Griffith Corp.).....	295
Document 73 – <i>Steamboat Bill, Jr.</i> (1928, United Artists)	296
Document 74 – <i>The Birth of a Nation</i> (1915, David W. Griffith Corp.).....	298
Document 75 – <i>The General</i> (1927, Buster Keaton Productions).....	299
Document 76 – <i>The General</i> (1927, Buster Keaton Productions).....	300
Document 77 – <i>The General</i> (1927, Buster Keaton Productions).....	300
Document 78 – <i>The Birth of a Nation</i> (1915, David W. Griffith Corp.).....	302
Document 79 – <i>The Birth of a Nation</i> (1915, David W. Griffith Corp.).....	302
Document 80 – <i>The General</i> (1927, Buster Keaton Productions).....	304
Document 81 – <i>The General</i> (1927, Buster Keaton Productions).....	304
Document 82 – <i>The General</i> (1927, Buster Keaton Productions).....	305
Document 83 – <i>Go West</i> (1925, Buster Keaton Productions).....	310
Document 84 – <i>Tumbleweeds</i> (1925, William S. Hart Co.).....	310
Document 85 – <i>Greed</i> , (1923, Metro-Goldwyn Pictures Corp.).....	311
Document 86 – <i>The Wind</i> (1928, MGM)	312
Document 87 – <i>The Wind</i> (1928, MGM)	313
Document 88 – <i>The Covered Wagon</i> (1923, Famous Players-Lasky Corp.)	317
Document 89 – <i>Tumbleweeds</i> (1925, William S. Hart Co.).....	317
Document 90 – <i>The Great Train Robbery</i> (1903, Edison Mfg Co.)	319
Document 91 – <i>The Iron Horse</i> (1925, Fox Film Corp.)	320
Document 92 – <i>The Wind</i> (1928, MGM)	322
Document 93 – <i>Tumbleweeds</i> (1925, William S. Hart Co.).....	323
Document 94 – Classification des films étudiés, de la référence américaine	331
Document 95 – Présence de cartons d'introduction proposant un message à caractère universel dans les films du corpus.	334

Document 96 – <i>A corner in Wheat</i> (1909, Biograph co.).....	339
Document 97 – <i>A corner in Wheat</i> (1909, Biograph co.).....	339
Document 98 – <i>Go West</i> (1925, Buster Keaton Productions).....	340
Document 99 – <i>Sunrise</i> (1927, Fox Film Corp.).....	343
Document 100 – <i>Körkarlen (The Phantom Carriage)</i> (1921, Svensk Filmindustri)	344
Document 101 – <i>Sunrise</i> (1927, Fox Film Corp.).....	345
Document 102 – <i>Metropolis</i> (1927, Universum Film AG).....	345
Document 103 – <i>The Crowd</i> (1928, MGM).....	346
Document 104 – <i>The Crowd</i> (1928, MGM).....	347
Document 105 – <i>Never Weaken</i> (1921, Hal Roach Studios).....	348
Document 106 – <i>Safety Last</i> (1923, Hal Roach Studios).....	348
Document 107 – <i>The Immigrant</i> (1917, Mutual Film Corp.).....	351
Document 108 – <i>The Immigrant</i> (1917, Mutual Film Corp.).....	352
Document 109 – <i>The Lackawanna Valley</i> (1855, George Inness)	355
Document 110 – <i>Sunrise</i> (1927, Fox Film Corp.).....	355
Document 111 – <i>The Wind</i> (1928, MGM)	356
Document 112 – <i>City Girl</i> (1930, Fox Film Corp.).....	356
Document 113 – <i>Sunrise</i> (1927, Fox film Corp.).....	357
Document 114 – <i>City Girl</i> (1930, Fox Film Corp.).....	358
Document 115 – <i>Safety Last</i> (1923, Hal Roach Studios).....	359
Document 116 – <i>The Crowd</i> (1928, MGM).....	360
Document 117 – <i>The Docks of New York</i> (1928, Paramount).....	361
Document 118 – <i>L'Angelus</i> (1857-59, Jean-François Millet), <i>A Cornet in Wheat</i> (1909, Biograph co.).....	366
Document 119 – <i>Sunrise</i> (1927, Fox Film Corp.).....	367
Document 120 – <i>City Girl</i> (1930, Fox Film Corp.).....	369
Document 121 – <i>City Girl</i> (1930, Fox Film Corp.).....	369
Document 122 – <i>The Wind</i> (1928, MGM)	372
Document 123 – <i>The Wind</i> (1928, MGM)	373
Document 124 – <i>The Cabinet of Dr Caligari</i> (1920, Decla-Bioscop AG)	373
Document 125 – <i>Nosferatu</i> (1922, Prana-Film GmbH)	373
Document 126 – <i>Sunrise</i> (1927, Fox Film Corp.).....	375
Document 127 – <i>City Girl</i> (1930, Fox Film Corp.).....	376
Document 128 – <i>Coney Island</i> (1917, Paramount) – Scène d'ouverture au Luna Park.....	378
Document 129 – <i>Sunrise</i> (1927, MGM).....	379
Document 130 – <i>Speedy</i> (1928, Paramount).....	380
Document 131 – <i>Metropolis</i> (1927, UFA), <i>Modern Times</i> (1936, Charles Chaplin Film Corp.)	388
Document 132 – <i>Metropolis</i> (1927, UFA)	389
Document 133 – <i>Modern Times</i> (1936, Charles Chaplin Film Corp.)	390
Document 134 – <i>Modern Times</i> (1936, Charles Chaplin Film Corp.)	391
Document 135 – <i>Modern Times</i> (1936, Charles Chaplin Film Corp.)	392
Document 136 – Les films exotiques de Rex Ingram	396
Document 137 – <i>The Last Command</i> (1928, Paramount Famous Lasky Corp.).....	398
Document 138 – Mary Pickford sur le tournage de <i>Little Annie Rooney</i> (1925, Mary Pickford Co.).....	401

Liste des abréviations

<i>AEL</i>	<i>Association of Edison Licencees</i>
<i>CPI</i>	<i>Commitee on Public Information</i> Comité d'information publique
<i>NAMPI</i>	<i>National Association of the Motion Pictures Industry</i> Association nationale de l'industrie du cinéma
<i>NBC</i>	<i>National Board of Censorship</i>
<i>NBR</i>	<i>National Board of Review of Motion Pictures</i>
<i>MPPC</i>	<i>Motion Pictures Patent Company</i> Compagnie des brevets du cinéma
<i>MPPDA</i>	<i>Motion Picture Producers and Distributors of America</i>
<i>SDN</i>	Société des Nations
<i>SPIO</i>	<i>Spitz enorganisation der Filmwirtschaft / Spitz- enorganisation der deutschen Filmindustrie</i>
<i>UFA</i>	<i>Universum Film Aktien Gesellschaft</i>
<i>UFPSA</i>	<i>United Film Service Protective Association</i>
<i>USFA</i>	<i>United States Food Administration</i>

INTRODUCTION

1. Enjeux du cinéma muet américain dans un contexte de mondialisation

Dans les années 1930, peu de temps après l'avènement du cinéma hollywoodien comme média de masse international, la critique Iris Barry¹ souligne la singularité de l'expérience cinématographique dans la préface du célèbre ouvrage de Jacob Lewis, *The Rise of the American Film*. Riche et complexe, l'aventure nouvelle du spectateur du cinéma des premiers temps s'inscrit dans un travail de compréhension du monde mettant en jeu son affect et son intellect :

Des centaines de films sont faits tous les ans, des tonnes de journaux chantent leurs louanges, des millions de gens vont les voir. Cependant on a le sentiment que ce phénomène est évanescent: les films disparaissent, laissant derrière eux à peine plus qu'un effet général impossible à évaluer sur leurs immenses publics. Des quantités astronomiques de larmes sont versées, les pouls s'accélèrent, des associations inconscientes s'opèrent mais un médium capable de produire une apparition si éphémère ne force pas facilement le respect ou ne provoque pas la réflexion, car il est presque aussi difficile de comparer des rêves entre eux que de mesurer de mémoire un film à un autre.

L'art le plus vivant et le plus populaire du vingtième siècle mérite néanmoins mieux que ça. La politique et même l'histoire sont elles aussi éphémères, mais ne sont pas pour autant dénigrées ou négligées : et à cet égard, le film n'est en aucun cas un élément insignifiant de la société actuelle. Mieux que cela, de manière très curieuse et saisissante, le film reflète en effet l'histoire contemporaine et son évolution.²

¹ D'abord auteur au *Spectator* et au *Daily Mail*, Iris Barry (1895-1969) est la conservatrice et fondatrice de la section film du MoMA (*Museum of Modern Art*) à New York ainsi que de sa bibliothèque cinématographique.

² Iris Barry, "Preface", dans Jacob Lewis, *The Rise of the American Film* (New York: Harcourt Brace, 1939), p. VII.

Ma traduction : "Hundreds of motion pictures are made each year, tons of newsprint commend them, millions of people see them. And there is a sense the whole thing comes to an end: the films disappear from sight, leaving behind little more than the wholly incalculable effect they have had on their multitudinous audiences. Astronomical numbers of tears have been shed, pulses have quickened, unrealized associations have been set up, but a medium that bears so transient an appearance does not readily enjoy respect or provoke reflection, since it is about as difficult to compare one dream with another as to measure film against film in recollection.

The liveliest and most popular art of the twentieth century, however, deserves better than this. Politics and history itself are ephemeral, but are not ill-considered or neglected for that reason: and for that matter the motion picture is by no means an inconsiderable element in contemporary society. More than this, in a most curious and striking way the film actually reflects contemporary history as it flows".

Ce commentaire nous rappelle qu'il est impératif de rendre justice à la portée du cinéma dans la vie de la société moderne, et ce, dès les premières années de son existence. Il demeure certes un divertissement mais s'affirme aussi comme un acteur non négligeable de la communauté et un témoin de l'histoire. Jacob Lewis le définit en effet comme « un puissant agent social propre aux temps modernes » (*a powerful social agency peculiar to modern times*)³. Travailler sur l'éclosion de l'industrie cinématographique américaine permet de s'interroger sur les changements entraînés par l'introduction du cinéma dans l'Amérique moderne qui se dessine au tournant du siècle. Comme le dit Garth Jowett : Que se passe-t-il quand un nouveau moyen de communication est introduit dans un système social ? Quels ajustements sociaux, économiques et politiques sont nécessaires pour accueillir cette nouvelle force ? Quelles transformations interviennent dans le partage des symboles entre les membres de cette société ?⁴ Ces considérations peuvent peut-être sembler évidentes aujourd'hui mais il est intéressant de constater qu'elles étaient déjà au cœur du débat sur le rôle des médias au début du vingtième siècle.

Toujours selon Barry, les films, de par leur succès inégalé, concernent tout le monde : les spectateurs, plus cinéphages que cinéphiles, mais aussi les historiens et les sociologues. En peu de temps, ils ont pris une telle ampleur qu'ils ne peuvent être réduits à une simple affaire de loisir joyeux et doivent être considérés comme un sujet d'étude⁵. Quelques années auparavant, Terry Ramsaye, premier historien américain du cinéma, en était venu à des conclusions similaires : il faut faire sortir le cinéma de sa dimension magique ou miraculeuse en observant, de manière informée et éclairée, son développement rapide en tant qu'industrie et l'étendue de son influence. Il le dépeint comme un organisme vivant, à l'origine d'une multitude de relations humaines et sociales⁶. Allant même plus loin, Ramsaye n'hésite pas à donner au cinéma une dimension universelle et humaniste en le présentant comme « la prise de conscience d'un souhait mondial ancestral » (*the realization of the age-old wish of the world*) ; il devient ainsi l'expression d'une sorte de désir collectif de communication entre les hommes⁷. Beaucoup s'accordent à dire que le cinéma, dès le début, s'élève bien au dessus du statut de simple loisir de masse.

³ Jacob Lewis, *The Rise of the American Film*, p. 3.

⁴ Garth Jowett, *Film: The Democratic Art* (Boston : Little, Brown and Company, 1976), p.3.

⁵ Iris Barry, "Preface", dans Jacob Lewis, *The Rise of the American Film*, p. VII.

⁶ Terry Ramsaye, *A Million and One Nights* (New York : Simon and Schuster, 1926), p. XXXVII.

⁷ Terry Ramsaye, *A Million and One Nights*, p. XXXVII.

Un des autres aspects marquants du cinéma des premiers temps est qu'il ne semble pas connaître de frontière, si l'on en croit les historiens du cinéma qui le décrivent dans les années 1970. Dans *Hollywood : The Pioneers*, Kevin Brownlow met en lumière la naissance d'une nouvelle forme de grande messe profane, réunissant toutes les classes et tous les peuples grâce aux images en mouvement disséminées sur l'ensemble du globe :

Petit à petit, regarder des films est passé du statut de relaxation à celui de rituel. Dans les grandes villes, on allait dans d'immenses salles de cinéma, flottant dans une atmosphère chargée d'encens, aux accents de l'orgue, pour rendre grâce à la Cathédrale de la Lumière. On vénérait sa star favorite ; on communiait consciencieusement avec les magazines pour fans. On portait les mêmes vêtements que ceux portés par les vedettes dans les films ; on achetait les mêmes meubles que ceux apparaissant à l'écran. On rejoignait une congrégation composée de toutes les strates de la société. Et on partageait son adoration avec Shangaï, Sydney et Santiago. Car le passe-temps favori des gens était devenu l'influence culturelle la plus puissante au monde – dépassant même celle de la Presse. Le film muet n'était pas seulement un art vigoureux ; c'était un langage universel – un Esperanto pour les yeux.⁸

À partir des années 1910-1920, après des débuts efficaces mais discrets, le cinéma américain semble exploser pour participer à la propagation d'une culture mondiale. Celle-ci est marquée par l'existence de « processus culturels trans-sociétaux » (*transocietal cultural processes*)⁹, au sein d'une communauté de plus en plus internationale. Les identités culturelles donnent l'impression de se décrocher en perdant de leur régionalisme, et les films réalisés aux États-Unis permettent de poser les lignes directrices de cette culture mondialisée, uniformisée et capable de dépasser les limites nationales. Le cinéma hollywoodien s'établit rapidement comme une industrie solide et active, fonctionnant selon des modèles économiques et technologiques qui ont fait leurs preuves dans d'autres secteurs. Il reprend les grandes formules de la prospérité industrielle américaine et s'affirme face à des activités cinématographiques moins puissantes dans le reste du monde. Ainsi, même s'il est encore très jeune, le cinéma américain n'a aucun mal à s'imposer comme guide pour les autres pays,

⁸ Kevin Brownlow, John Kobal, *Hollywood: The Pioneers* (Londres : William Collins, Sons & co., 1979), p. 7. Ma traduction : "Gradually movie-going alter from relaxation to ritual. In the big cities, you went to massive picture palaces, floating through incense-laden air to the strains of organ music, to worship at the Cathedral of Light. You paid homage to your favorite star; you dutifully communed with the fan magazines. You wore the clothes they wore in the movies; you bought the furniture you saw on the screen. You joined a congregation composed of every strata of society. And you shared your adulation with Shanghai, Sydney and Santiago. For your favorite pastime had become the most powerful cultural influence in the world – exceeding even that of the Press. The silent film was not only a vigorous art; it was a universal language – Esperanto for the eyes".

⁹ Mike Featherstone, *Global Culture : Nationalism, Globalization and Modernity* (Londres : Sage, 1990), pp. 1-2.

puisque'il est capable de produire en grande quantité et d'exporter ses produits autour du globe. Dans les années 1920, les États-Unis, non contents de devenir le centre du monde, se transforment également en épiscentre incontesté du monde cinématographique¹⁰. Hollywood s'inscrit alors dans une problématique de centralisation et de contrôle des représentations des relations internationales¹¹. Néanmoins, le fief californien de la profession n'en est pas moins consacré « Mecque du cinéma »¹², selon l'expression de Blaise Cendrars, et attire sans cesse des fidèles comme des aspirants venus de partout.

Dépassée par son succès, l'industrie du cinéma doit, semble-t-il, s'adapter. Ainsi, va-t-elle œuvrer à véhiculer des idéaux nationaux mais aussi à créer des rêves internationaux. Ses films s'adressant tant à l'Amérique qu'aux pays étrangers, nous pouvons supposer qu'Hollywood ne se contente pas de produire une vision strictement américano-centriste du monde. Nolwenn Mingant observe qu'aujourd'hui, « Hollywood ne s'inscrit [...] pas dans un processus unidirectionnel. Si le cinéma américain influence le monde, *il est également influencé par le monde*. Alors que la mondialisation fait évoluer la notion de soi et le rapport à l'autre, Hollywood n'échappe pas à ce mouvement de redéfinition identitaire »¹³. Cette remarque pourrait s'appliquer aux premières années du cinéma états-unien. En effet, Hollywood devient, peut-être malgré lui, le cœur d'un vortex, où s'opèrent des échanges nationaux entre les différentes composantes du grand ensemble américain, mais également des échanges internationaux denses entre les États-Unis et le reste du monde. Garth Jowett synthétise avec finesse l'essence de ce phénomène d'unification cosmopolite: le cinéma utilise une nouvelle forme de communication, basée sur les images, c'est pourquoi il arrive à vaincre les clivages nationaux ou les différences identitaires et culturelles, et à s'opposer au principe de séparation géographique¹⁴.

¹⁰ Paula Marantz Cohen, *Silent Film and the Triumph of the American Myth* (New York : Oxford University Press : 2001), p. 5.

¹¹ Garth Jowett, *Film: The Democratic Art*, p. 7.

¹² Blaise Cendrars, *Hollywood, la Mecque du cinéma* (Paris : Ramsay, 1987 [1^{ère} édition, 1936]).

¹³ Nolwenn Mingant, « Les Stratégies d'exportation du cinéma hollywoodien (1966-2004) », thèse, Université Paris X – Nanterre, 2008, p. 16. Les italiques sont de l'auteur.

¹⁴ Garth Jowett, *Film: The Democratic Art*, pp. 5-6.

2. Cinéma des premiers temps et espace américain : cadrage et problématique

Les commentateurs des différentes périodes inscrivent donc le cinéma américain dans un projet universaliste. Les années de formation du cinéma ont retenu notre attention car nous avons voulu voir si la réalité de l'activité cinématographique naissante rejoignait vraiment les ambitions énoncées par les critiques et historiens du cinéma. Le cinéma des origines est-il réellement à l'image de son portrait ? Aujourd'hui, nous prenons sans trop de difficultés la mesure de la place du cinéma hollywoodien dans le monde, il semble donc intéressant d'opérer un retour en arrière pour évaluer comment il s'est initialement défini et a ensuite progressé. Nous avons l'impression qu'Hollywood, convoyeur privilégié du Rêve américain à travers le globe, ne peut se comprendre pleinement qu'en revenant aux sources de sa création. L'analyse de ce qu'on appelle généralement la période muette du cinéma aux États-Unis pourrait nous fournir, d'une part, des pistes pour saisir d'où provient la puissance de l'industrie cinématographique américaine, d'autre part, des indices pour observer les prémices de l'américanisation du monde grâce aux médias modernes. Par la portée de son action et de sa vigueur, Hollywood apparaît aujourd'hui comme un des facteurs importants de la construction culturelle à l'échelle mondiale, et il serait intéressant de voir s'il en a été ainsi dès le début de son activité. Nous avons le sentiment que de nombreux aspects et ressorts de ce que l'on nomme communément le modèle ou système hollywoodien ont été mis en place très tôt. C'est pour cette raison qu'un retour sur le cinéma des premiers temps devrait nous permettre de mettre en perspective la genèse des images de l'Amérique proposées dans les films. Nous avons donc choisi d'utiliser le cinéma muet comme prisme d'analyse pour proposer un éclairage particulier sur l'Amérique du début du vingtième siècle. Grâce à l'étude de ce cinéma hollywoodien à peine éclos et encore en devenir, nous avons tenté d'étudier les contacts entre les États-Unis et le reste du monde au moment de la phase de mondialisation pendant laquelle le pays affirme son leadership sur la scène internationale. L'analyse d'événements socio-historiques donnés, par le biais de l'histoire du cinéma et des productions cinématographiques, est à l'heure actuelle une pratique relativement courante des *cultural studies* et de l'histoire culturelle. De plus en plus, on considère que l'examen des différentes formes de la culture populaire peut offrir un éclairage pertinent sur certains contextes sociaux, économiques ou politiques.

Dans le cas présent, l'observation des pratiques et des images cinématographiques en jeu nous permet d'examiner les relations d'abord entre l'industrie du film et la société contemporaine, ensuite entre Hollywood et certains aspects du pouvoir national, et finalement d'évaluer la place des États-Unis dans le nouvel ordre mondial qui apparaît. Comme le met en évidence Jean-Louis Leutrat, le lien entre histoire et cinéma peut être considéré comme fort car l'art des images en mouvement s'apparente à une « coupe mobile, perspective temporelle » ou une « modulation » du temps. Le cinéma s'avère être un « travail sur la duplication du monde, sur l'enregistrement et la conservation, la re-crédation, l'instauration de grands récits », toutefois conscient et inquiet de ses limites, puisque il propose une « approche lacunaire, fragmentée, toujours à reprendre »¹⁵. Dans notre travail de recherche sur les États-Unis, l'étude des pratiques visuelles liées au cinéma prend tout son sens, car, selon l'expression de François Brunet et Jean Kempf, « en Amérique, tout est image, tout fait image »¹⁶. Il conviendra donc de mettre en évidence la double nature de l'Amérique, « territoire du réel et imagier à la fois », où sont produites des « images profondément associées à des ensembles discursifs et narratifs », utilisées pour construire des « communautés d'appartenance et de sens » et garantir « l'intégration à un système de valeurs »¹⁷. Ainsi, en reprenant les observations de Brunet et Kempf, nous pouvons considérer que les images créées par l'industrie cinématographique des débuts agissent « comme mémoires du passé et régulations du présent » et comme « constructions [...] d'une Amérique [...] future » car elles témoignent des « pratiques sociales, au cœur même de l'élaboration permanente de la nation »¹⁸. Les images de l'Amérique, qu'elles soient fixes ou animées, apparaissent comme une tentative pour façonner un lieu de mémoire mais également comme l'expression d'un souhait de devenir¹⁹. De plus, les films rendraient compte de ce que Jean Kempf appelle le « réel cryptique » propre aux États-Unis. Mentionnant l'idée d'un monde américain « hiéroglyphique » annoncé par Vachel Lindsay²⁰, il nous présente ce réel comme « à la fois mystérieux et décryptable, familier et étranger »²¹. Les images filmiques

¹⁵ Jean-Louis Leutrat, « Histoire et Cinéma : une relation à plusieurs étages », *Le Mouvement social*, no. 172 (jul. - sept. 1995), p. 40.

¹⁶ François Brunet, Jean Kempf, « Avant-propos », *L'Amérique-Image*, RFEA, no. 89 (juin 2001), p. 3.

¹⁷ François Brunet, Jean Kempf, « Avant-propos », *L'Amérique-Image*, p. 7.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Jean Kempf, « Les Lieux et les choses. Réel, réalisme et réalité dans la photographie américaine », dans Marc Chénétier (dir.), *Américones : études sur l'image aux États-Unis* (Fontenay-aux-Roses : ENS Éditions, 1997), p. 114.

²⁰ Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture* (New York : Mac Millan, 1916 [1922]), p. 171.

²¹ Jean Kempf, « Les Lieux et les choses », p. 114. Les italiques sont de l'auteur.

complexes qui nous intéressent soulignent une certaine vision hollywoodienne de l'espace national mais aussi de l'espace international, et de leurs rapports.

Toutefois, comme le dit Francis Bordat, énonçant les mêmes principes que Brunet et Kempf, il ne faut pas uniquement donner à ces images une valeur de simples reflets. En effet, « le cinéma n'est un bon document de civilisation que s'il est d'abord reconnu comme une pratique et respecté comme une écriture (voire – pourquoi pas ? – un art), donc s'il n'est pas réduit au statut de *reflet* ou d'*illustration* du monde ou des idées »²². Elles doivent s'expliquer à la lumière de « l'histoire des pratiques de l'image » à savoir le système de production-distribution-exploitation des films et les modalités multiples de leur réception par les différents publics. Il faut savoir doser la prise en compte des déterminismes sans oublier de considérer les films comme des œuvres ou des récits avec une logique propre et une autonomie créatrice²³. En nous inspirant de ces analyses, nous avons tenté de travailler tant sur les modes de production que sur les films. Les formes d'art ont le pouvoir d'enregistrer avec exactitude l'histoire de l'humanité, tout en exprimant un point de vue, il serait dommage de passer à côté de cet aspect. Nous avons donc mis en perspective certaines œuvres hollywoodiennes muettes et leur dynamique de réalisation dans une industrie cinématographique naissante ainsi que dans une société en mutation, afin de proposer un déchiffrement des images cinématographiques véhiculées au début du vingtième siècle en Amérique et dans le reste du monde.

Pour parler du cinéma muet américain, nous avons décidé d'adopter un prisme d'analyse spécifique : l'espace, et par extension le paysage. Nous nous sommes appuyé sur les définitions proposées par Yi-Fu Tuan et John Brinckerhoff Jackson. Selon Tuan, le paysage est une étendue indéfinie, existante ou imaginaire ; ouvert et associé à l'idée de mouvement, il se mue en lieu à partir du moment où l'homme s'y implante²⁴. Le paysage, quant à lui, est un élément construit, portant l'empreinte de l'homme. Comme le souligne Jackson, même si le mot « paysage » évoque des images du monde naturel, en tant qu'élément à admirer, savourer ou glorifier, la nature montrée par un paysage n'est jamais réellement libre de tout codage culturel²⁵. Le paysage, rural ou urbain, prend forme à partir du moment où les gens

²² Francis Bordat, « Cinéma et civilisation », *Cinéma américain et théories françaises : images critiques croisées*, RFEA, no. 88 (mars 2001), p. 44. Les italiques sont de l'auteur.

²³ Francis Bordat, « Cinéma et civilisation », pp. 44-45.

²⁴ Yi-Fu Tuan, *Espace et Lieu : la perspective de l'expérience*, traduit par Céline Pérez, (Lausanne : In Folio, 2006), pp.10-11.

²⁵ John Brinckerhoff Jackson, *The Necessity for Ruins and other Topics* (Amherst, Massachusetts : University of Massachusetts Press, 1980), p. 68.

s'installent dans un endroit et y mettent en place une vie de groupe qui va (ré)organiser l'espace. Le paysage est façonné par les communautés qui le modèlent au fil du temps. L'agencement de l'espace pour les besoins communautaires est la base de sa métamorphose en paysage et s'articule en général selon plusieurs principes : le dessin de frontière(s), la division de la terre entre les familles, la création de routes, l'établissement d'un lieu de réunion. L'organisation de l'espace est une question sociale, une façon de mettre en place ou de maintenir un certain ordre. Le paysage aurait alors une double signification, à la fois géographique et historique : il serait un environnement et un discours²⁶.

Ce choix thématique a été influencé par l'engouement actuel pour l'approche géographique, une tendance que l'on appelle « tournant spatial » (*spatial turn*)²⁷. Depuis les années 1990, plusieurs chercheurs affirment que la géographie ne saurait être la chasse gardée des géographes, car elle s'immisce dans de nombreux champs de la vie intellectuelle et influe sur les autres disciplines des sciences humaines en les faisant converger²⁸. On observe en effet une propension grandissante des historiens à prêter attention à la dimension spatiale dans l'étude du passé. Ce regain d'intérêt pour la géographie et son impact sur les autres domaines permet de faire de l'espace un champ de recherche crucial pour comprendre les processus et les événements de la vie humaine²⁹. Selon Denis Cosgrove, on reconnaît à l'heure actuelle que l'emplacement et le contexte ont une incidence majeure sur l'expérience et la construction des savoirs³⁰. En effet, l'espace est une construction sociale permettant de comprendre les différentes histoires des groupes humains et de la production des phénomènes culturels³¹. Ainsi, selon les principes au cœur de ce nouveau « tournant spatial », l'histoire et la géographie ne semblent faire plus qu'un, l'histoire étant largement déterminée par la géographie. Comme le dit la locution latine, « *geographia oculus historiae* », il y a quelque chose de visuel dans l'espace géographique qui permet de matérialiser le cours de l'histoire et de l'observer. Angelo Torre suggère que, pour Cosgrove, le paysage est ce qui lie la

²⁶ John Brinckerhoff Jackson, *The Necessity for Ruins and other Topics*, pp. 114-115.

²⁷ Denis Cosgrove, "Landscape and Landschaft", conférence présentée lors du "Spatial Turn in History" Symposium au German Historical Institute, 19 Février 2004. GHI Bulletin, no. 35 (automne 2004). Santa Arias, Barney Warf (dir.), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives* (Oxford : Taylor & Francis, 2008).

Angelo Torre, « Un 'tournant spatial' en histoire ? Paysages, regards et ressources », *Annales HSS*, no. 5 (sept.-oct. 2008), pp. 1127-1144.

²⁸ David Harvey, *Justice, Nature and the Geography of Difference* (Oxford : Blackwell, 1996), p. 161.

²⁹ Denis Cosgrove, "Landscape and Landschaft", p. 57.

³⁰ Denis Cosgrove, *Social formation and Symbolic Landscape* (Madison, Wisconsin : Wisconsin University Press, 1998), p. 7.

³¹ Santa Arias, Barney Warf, "Introduction : the Reinsertion of Space into the Social Sciences and the humanities", dans Santa Arias, Barney Warf (dir.), *The Spatial Turn*, p. 1.

géographie à l'histoire et il serait l'expression directe de la modernisation, c'est-à-dire le résultat du processus social et spatial qui a modifié un lieu³².

Cosegrove explique également que la notion d'espace dans la société contemporaine permet d'aborder plusieurs niveaux d'interaction, allant du local au global, et leur répercussions les uns sur les autres. Le monde est fait de connexions entre des lieux qui influencent les évolutions socio-historiques. On étudie dès lors les lieux comme des processus³³. Pour cet auteur, l'interprétation de l'espace, selon une optique imaginative et symbolique, est très importante dans la culture anglo-américaine. Le paysage découle du désir de voir l'espace d'une certaine manière, d'en façonner une vision. La géographie américaine est utilisée pour expliquer la vie humaine et justifier ses relations avec le monde naturel ; on tente de réconcilier les apports de la nature et de la culture dans l'espace national car on considère qu'il existe une corrélation entre le paysage et le caractère américains³⁴. Sous l'influence de cette nouvelle tendance dans les sciences humaines, nous avons cherché à retrouver ces arguments dans les films étudiés ainsi que dans l'histoire d'une industrie cinématographique naissante, amenant de nouvelles représentations du territoire américain. En partant du principe que l'espace était une notion et un ressenti dépassant tous les clivages culturels, il nous est apparu pertinent d'analyser cet élément dans les films américains qui se veulent fédérateurs et universels ; chacun peut se retrouver dans l'expression de l'espace qu'est le paysage. La notion de paysage est en effet importante dans notre démarche car elle repose sur une illusion habile : faire passer pour totalement naturel ce qui est en partie culturel. La puissance de l'imagination dans la construction géographique rentre en ligne de compte pour façonner des représentations reflétant des réalités mais aussi des aspirations³⁵. Le paysage, qu'il soit pictural ou filmique, est un espace mental.

De plus, comme le dit André Gardiès, dans le cas du cinéma, l'espace n'est pas seulement nécessaire, mais il est la donnée constitutive du spectacle. Le récit cinématographique est conditionné par l'espace, qu'il soit géographique ou plastique. Les films prennent sens tant en fonction du lieu où ils sont tournés que de la composition spatiale qu'ils cherchent à créer³⁶. Ils utilisent des espaces déjà existants et en produisent de nouveaux au moyen d'images langagières qui leur sont propres. Gardiès souligne également le fait que

³² Angelo Torre, « Un 'tournant spatial' en histoire ? Paysages, regards et ressources », p. 1128.

³³ Denis Cosegrove, "Landscape and Landschaft", p. 59.

³⁴ Denis Cosegrove, "Landscape and Landschaft", pp. 64-66.

³⁵ Denis Cosegrove, "Landscape and Landschaft", pp. 68-69.

³⁶ André Gardiès, *L'Espace au cinéma* (Paris : Méridiens Klincksieck, 1993), pp. 9-11.

l'espace, en plus d'être physique, peut être appréhendé de manière plus abstraite et devenir conceptuel. Il dépasse bien souvent sa simple condition matérielle pour devenir un « système fortement structuré », pour ne pas dire idéologique, qui renvoie à un large réseau de références symboliques. Dans les films, les espaces sont à la fois actuels et virtuels³⁷, faisant de fait intervenir des composantes de la réalité socio-historique et des éléments de représentation métaphorique. Ainsi, le travail sur l'espace américain en jeu dans les films hollywoodiens de la période muette nous permet de saisir les mises en scène de l'Amérique orchestrées par une industrie qui cherche à s'affirmer. Une des questions au cœur de notre recherche est de savoir si ce travail de captation et de re-création de l'espace américain dans les productions et l'activité cinématographiques n'est pas un moyen de se réappropriier le territoire national. En racontant les États-Unis grâce aux paysages, les films muets offrent une vision polymorphe et puissante du pays qui va permettre de promouvoir la fierté nationale, mais aussi d'envoyer un message fort au reste du monde. Comme le dit Maurizia Natali, la transformation de la nature en paysage par le biais des arts participe très souvent d'un désir de créer un espace commun attirant et envoûtant dans lequel un peuple peut construire son identité³⁸. L'espace américain est imaginé par le cinéma de manière à fasciner et séduire les publics locaux comme étrangers. Dès les premières années de l'industrie du film, il apparaît comme un espace de projection aux visées universelles.

Aux vues de ces différents éléments, nous nous sommes demandé dans quelle mesure les représentations de l'espace américain intervenant dans le cinéma des premières heures participent au grand processus global d'américanisation touchant tant les États-Unis que les autres pays du monde dans les années 1910-1920. Notre travail nous a amené à nous interroger sur le rôle de l'industrie du cinéma dans les flux et les échanges internationaux liés à la mondialisation du début du vingtième siècle, ainsi que sur ses liens avec le pouvoir. Nous cherchons également à comprendre comment le cinéma muet met brillamment en scène le territoire national, en égarant le spectateur dans les méandres d'une vision inédite, mêlant évocation réaliste et dimension mythique. Tout en évaluant la réussite et la portée du projet hollywoodien, il faut s'interroger sur la manière dont le cinéma arrive à fusionner ce qu'est l'espace et ce qu'on voudrait qu'il soit. Son but serait de créer une sorte de grand récit national permettant de promouvoir les valeurs américaines dans le pays et à l'étranger. Ce

³⁷ André Gardiès, *L'Espace au cinéma*, p. 12.

³⁸ Natali, Maurizia, "The Sublime Excess of the American Landscape : *Dances with Wolves* and *Sunchaser* as Healing Landscapes", *Cinémas*, vol. 12, no. 1 (automne 2001), p. 107.

Article consulté le 20 mai 2008 sur le site : <http://id.erudit.org/iderudit/024870ar>

retour aux origines devrait nous aider à appréhender la place du cinéma dans l'émergence de la puissance américaine.

3. Méthodologie, sources, difficultés rencontrées

Notre projet de doctorat fait suite à un travail antérieur sur l'histoire du cinéma des premiers temps aux États-Unis, réalisé lors du diplôme d'études approfondies, obtenu en 2004. Il était consacré à l'empreinte des grands mythes nationaux, tels que l'Ouest, la Destinée Manifeste et le *Melting-pot*, dans les pratiques cinématographiques et les films³⁹. Dans le cadre de la thèse, pour mener une recherche civilisationniste sur le cinéma américain, nous avons adopté une approche chrono-thématique en étudiant d'abord l'évolution historique de l'activité cinématographique aux États-Unis ainsi que de ses pratiques techniques et artistiques, des années 1890 à la fin des années 1920, puis le contenu de certaines œuvres, souvent les plus connues et donc les plus accessibles. Le bornage chronologique de notre travail est fixé par les transformations technologiques et commerciales du cinéma américain, plus particulièrement l'arrivée officielle du cinéma parlant en 1927. Cet événement marque un véritable tournant dans l'histoire d'Hollywood ; on quitte le temps des balbutiements et des expérimentations pour rentrer alors dans une nouvelle phase, appelée « l'âge d'or ».

La rédaction est organisée selon trois grands axes. Nous étudierons d'abord la prise de pouvoir de l'industrie du film sur l'espace et l'imaginaire nationaux par l'implantation de studios de production et de lieux de projection à travers le pays ainsi que par l'élaboration d'un nouveau langage visuel propre au cinéma. Nous réfléchirons ensuite sur l'internationalisation du cinéma américain et l'étendue de son rayonnement à travers le monde. La conquête cinématographique semble reposer sur plusieurs éléments : des contingences extérieures, comme la Première Guerre mondiale, permettant aux studios de collaborer avec le gouvernement des États-Unis ; des déterminants internes, par exemple ses stratégies de diffusion et d'exportation, la consolidation de ses attaches avec la sphère politique et la création d'un organe de gestion et de régulation de la profession. Enfin, nous nous efforcerons de saisir la force de conviction au cœur des films hollywoodiens de la période muette, en évaluant la participation du cinéma dans la construction des identités. Marquées par des élans universalistes, ces productions tentent de montrer une géographie à la

³⁹ Clémentine Tholas « Naissance cinématographique d'une nation : Origines de l'américanité et cinéma muet, 1896-1927 », DEA sous la direction de Serge Ricard, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2004.

fois familière et mythique, capable de parler à tous les spectateurs. Elles proposent une vision magnifiée, ou parfois un peu erronée, de l'Amérique et du reste du monde, abordant toutefois certains aspects problématiques de la réalité nationale et des relations internationales. Intégrant le point de vue de cinéastes locaux et d'autres venus de l'étranger, le cinéma américain des débuts a beau se vouloir unifiant, il n'en est pas pour autant totalement idéaliste ou naïf.

Nos principales sources primaires sont la cinquantaine de films, courts et longs métrages, mentionnés ou étudiés plus en profondeur⁴⁰. Il n'a pas toujours été facile d'y accéder car nombreux sont les films perdus ou peu présents dans les fonds cinématographiques, en particulier en France. Certaines œuvres ont été consultées à la Bibliothèque du Film (BIFI), située à Paris. Au printemps 2005, au cours d'un séjour de recherche de deux mois à Brown University (Providence, Rhode Island), nous avons pu visionner une grande partie des films du corpus grâce aux archives audiovisuelles du service des médias. L'université disposait de copies de plusieurs films muets, mais certaines étaient en très mauvais état, le support utilisé étant la VHS et non le DVD⁴¹. À la même époque, nous avons effectué un déplacement d'une semaine à Montréal pour utiliser les quelques films disponibles à l'Université de Montréal (UdM) et la Cinémathèque québécoise. Nous aurions souhaité compléter ces recherches par un séjour en Californie qui aurait permis de consulter les collections, vraisemblablement plus riches, du *Film and Television Archive's Research and Study Center* de l'Université de Californie de Los Angeles (UCLA), des archives Pacific Film du musée de l'Université de Berkeley (UC Berkeley) et de la bibliothèque du cinéma Louis B. Mayer Library, composante de l'*American Film Institute* à Los Angeles⁴². Cela n'a malheureusement pas été possible faute de financement. Cependant, nous avons pu utiliser d'autres ressources pour accéder aux films et aux informations les concernant. Le catalogue en ligne de l'*American Film Institute* offre une large base de données gratuite pour les films muets⁴³. Les archives nationales américaines ont lancé un projet de numérisation et de

⁴⁰ Un tableau récapitulatif des films analysés, classés par date de production, se trouve dans la bibliographie.

⁴¹ Ce support et le matériel disponible à Brown University ne permettaient pas la capture de photogrammes pour les films visionnés lors de ce séjour. Nous n'avons pu réexploiter les images que lorsque nous avons retrouvé certaines œuvres dans d'autres fonds.

⁴² L'*American Film Institute* dispose d'un catalogue riche des films muets de fiction, ainsi que de scripts, de transcriptions d'interview de pionniers du cinéma, et d'une collection particulière sur Fritz Lang. La Louis B. Mayer Library propose également des ouvrages et des revues sur le cinéma américain. Les archives Pacific Film et le *UCLA Film and Television Archive's Research and Study Center* (ARSC) possèdent le même type de littérature scientifique, des films de fiction et des films d'actualités des années 1910 et 1930.

⁴³ Le catalogue de l'AFI est disponible sur le site : <http://www.afi.com/members/catalog/>

sauvegarde en ligne de nombreux films, dont près de deux cents productions muettes, principalement des œuvres libres de droits⁴⁴. Nous avons aussi pu faire l'acquisition de certains films très connus, édités en DVD. De manière assez surprenante, nous avons également utilisé les ressources offertes par YouTube⁴⁵, qui dispose de plusieurs chaînes diffusant des films muets et classiques en ligne. Des institutions sérieuses, tel le *British Film Institute* (BFI), s'en servent comme d'une plateforme de stockage pour certains films anciens. Des cinéphiles désireux de partager leur passion y ont créé des chaînes (*Griffith Movies*, *Silent Film Democracy*, *Hollywood classics*, *CinemaClassics*) pour déposer des enregistrements de films muets rares, difficiles à trouver dans les bibliothèques traditionnelles. Notre corpus s'est défini avec le temps, en fonction des films qu'il nous a été donné de visionner ou des scripts détaillés consultables ; certaines œuvres ont parfois dû être écartées car nous ne disposions pas de ressources audiovisuelles ou écrites suffisantes les concernant. Les autres sources primaires utilisées sont des textes et des ouvrages rédigés dans les années 1910 et 1920, voire au cours de la décennie suivante⁴⁶, accessibles plus facilement dans certaines bibliothèques à l'étranger⁴⁷ ou disponibles en version numérique sur le site des archives nationales américaines. Par ailleurs, la parution en 2008 de *Le Cinéma : naissance d'un art: Premiers écrits (1895-1920)*, un recueil de textes datant du début du vingtième siècle⁴⁸, nous a donné accès à une série d'analyses de première main sur le cinéma mondial à l'époque de sa création. Par moments, nous avons eu le sentiment que travailler sur des films muets américains ressemblait quelque peu à une « chasse au trésor » offrant son lot de déceptions et de surprises agréables.

Vient ensuite la question des sources secondaires. Contre toute attente, notre parcours a été à nouveau semé d'embûches. Le cinéma américain, plus précisément le cinéma

⁴⁴ Les films proposés sur le site des archives nationales regroupent des actualités et des films de fiction américains et européens.

http://www.archive.org/details/silent_films

⁴⁵ <http://www.youtube.com/>

⁴⁶ Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture* (New York : Mac Millan, 1916 [1922]).

George Creel, *How we advertised America: The First Telling of the Amazing Story of the Committee on Public Information that Carried the Gospel of Americanism to Every Corner of the Globe* (New York : Harper and Brothers, 1920).

Terry Ramsaye, *A Million and One Nights: A History of the Motion Picture* (New York : Simon and Schuster, 1926).

Jacob Lewis, *The Rise of The American Film*, New (York : Harcourt Brace, 1939).

⁴⁷ Nous avons trouvé ces ouvrages plus anciens à la John D. Rockefeller, Jr. Library de Brown University en 2005 et à la bibliothèque principale de Cambridge University, où nous avons effectué un séjour de recherche en juillet 2009.

⁴⁸ Daniel Banda, José Moure (dir.) *Le Cinéma : naissance d'un art : Premiers écrits (1895-1920)* (Paris : Flammarion, 2008).

hollywoodien, est un champ d'étude extrêmement populaire en France à l'heure actuelle. Comme le dit Dominique Sipièrre, qui évoque les rapports constants entre le cinéma outre-Atlantique et l'hexagone : « Les Américains fabriquent les films, mais nous leur montrons comment les regarder »⁴⁹ ; nous pourrions presque ajouter 'comment les analyser et les comprendre'. Sipièrre rappelle que, depuis les années 1950, il existe une « théorie française » (*French theory*) sur le cinéma américain⁵⁰, portée à l'origine par Jean Mitry, André Bazin et Christian Metz⁵¹, et reconnue scientifiquement outre-Atlantique. Pour lui, la France et le cinéma des États-Unis fonctionnent comme un véritable « couple transatlantique »⁵². Ainsi, nous avons imaginé que l'historiographie française nous fournirait de nombreuses pistes sur la question du cinéma des premiers temps en Amérique. Cela ne fut pas le cas. En effet, il est important de noter que les travaux français sur le cinéma muet américain sont rares, et encore plus ceux qui abordent la question de l'espace dans les films des premières années. A l'exception des volumes plus anciens et de deux ouvrages parus à la fin des années 1990, *De la scène à l'écran : Naissance de la culture de masse aux Etats-Unis*⁵³ de Jaques Portes et *L'Invention de la scène américaine : cinéma et paysage*⁵⁴ écrit par Jean Mottet, les ressources locales sur les débuts du cinéma dans le Nouveau Monde sont assez réduites⁵⁵. Il existe toutefois des travaux en français sur les productions filmiques et l'histoire du cinéma en

⁴⁹ Dominique Sipièrre, « Transatlantiques: l'influence française sur la recherche en cinéma aux États-Unis », dans *Cinéma américain et théories françaises : images critiques croisées*, RFEA, no. 88, p. 6.

⁵⁰ La *French Theory* fait habituellement référence à un corpus de théories philosophiques, littéraires et sociales, apparu dans les universités américaines à partir des années 1970, inspiré par les textes de différents auteurs français des années 1960-1980, comme Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Louis Althusser ou Jacques Lacan. Dans le cas présent, le terme est employé pour désigner la théorie française concernant le cinéma, dont certaines idées se rapprochent des courants intellectuels mentionnés, populaire dans les milieux lettrés américains. Il est parfois même plus facile de trouver la traduction anglaise de certains ouvrages que l'impression originale en français.

⁵¹ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma* (2 volumes) (Paris : Éditions universitaires, 1965) ; *Histoire du cinéma* (5 volumes) (Paris : Éditions universitaires, 1967-1980).

NB : Jean Mitry est également l'auteur de monographies sur Chaplin, Ford, Eisenstein, Ince.

André Bazin, *Qu'est ce que le cinéma?* (Paris : Cerf, 1976). Ce volume réunit les principaux textes écrits dans les années 1940 et 1950 par Bazin, mort en 1958

Christian Metz, *Langage et cinéma*, (Paris : Larousse, 1971).

On notera aussi l'importance du travail de Georges Sadoul, considéré comme l'un des premiers véritables historiens français du cinéma.

Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma* (6 volumes) (Paris : Denoël, 1946 – 1975).

⁵² Dominique Sipièrre, « Transatlantiques: l'influence française sur la recherche en cinéma aux États-Unis », pp. 7-8.

⁵³ Jacques Portes, *De la Scène à l'écran : naissance de la culture de masse aux États-Unis* (Paris : Belin, 1997).

⁵⁴ Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine : cinéma et paysage* (Paris : L'Harmattan, 1998). Ce livre s'intéresse aux origines de l'espace et du paysage dans la création picturale aux États-Unis et à leur traitement dans les films du célèbre réalisateur David Wark Griffith.

⁵⁵ On trouve néanmoins, dans certains ouvrages plus larges sur le cinéma américain, des éléments très intéressants sur la période muette. Par exemple:

Jean-Loup Bourget, *Hollywood : la norme et la marge* (Paris : Nathan, 1998).

Amérique du Nord grâce aux recherches du GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique), dirigé par André Gaudreault, à l'UdM⁵⁶. Malheureusement, l'essentiel des recherches menées par cette équipe se concentre sur le cinéma des premiers temps au Canada, et en particulier au Québec. Lors d'un séjour de recherche en 2005, les chercheurs du GRAFICS nous ont ouvert leurs archives et fait profiter des ressources disponibles à l'UdM. Bien que limités à une aire géographique restreinte, ces documents ont néanmoins été utiles pour comprendre les différences entre les industries cinématographiques canadienne et états-unienne au début du siècle. En outre, ils offraient une première approche des représentations de l'espace créées par le cinéma nord-américain à l'époque. À l'origine, nous avions pensé inclure la production canadienne à notre réflexion mais ce projet a été abandonné car les fonds documentaires et audiovisuels n'étaient pas assez conséquents pour le Canada. Nous aurions malheureusement proposé une approche comparative dans laquelle le cinéma hollywoodien aurait occupé une place disproportionnée et écrasante. Par conséquent, nous avons décidé de réduire notre recherche aux États-Unis uniquement.

Du fait de cette insuffisance de sources secondaires en français dédiées au cinéma américain des premiers temps, la bibliographie utilisée pour notre travail s'appuie essentiellement sur des ouvrages en langue anglaise, publiés en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Nous noterons que nous avons rencontré ce que nous pourrions appeler un déterminisme régional en matière de recherche sur le cinéma muet ; comme si, de manière générale, l'histoire cinématographique d'une zone donnée ne pouvait être abordée que par les chercheurs locaux. Le cinéma européen s'étudierait principalement en Europe et le cinéma nord-américain en Amérique du Nord. Nous avons eu l'impression qu'il existait un bornage invisible qui encourageait bien souvent les chercheurs à rester dans un espace de recherche délimité géographiquement ou linguistiquement. Néanmoins il convient de souligner la participation active des auteurs britanniques aux travaux sur le cinéma muet américain, en

⁵⁶ Présentation du GRAFICS sur le site internet : <http://cri.histart.umontreal.ca/grafics/fr/>

Le GRAFICS est né en 1994 dans le contexte de l'intérêt manifesté depuis 30 ans dans le monde pour de nouvelles études sur les débuts du cinéma. Tant par ses recherches de nature historique que théorique, le GRAFICS cherche à développer une meilleure connaissance du cinéma des premiers temps au Québec, au Canada, et ailleurs dans le monde. Il a comme objectif, entre autres, de comprendre comment le cinéma est passé du simple statut d'invention spectaculaire à celui de véritable institution. Depuis son intégration en 1997 au Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) de l'Université de Montréal, il étudie les rapports du cinéma avec les autres arts et les autres médias pendant la période d'émergence de l'institution cinématographique. Le GRAFICS a créé un site de ressources en ligne sur le cinéma muet québécois : <http://www.cinemamuetquebec.ca/>

particulier Melvyn Stokes qui a largement collaboré avec les universitaires des deux côtés de l'Atlantique⁵⁷.

Notre recherche s'appuie sur des travaux menés des années 1970 aux années 2000, analysant le rôle social du cinéma au début du siècle, les modalités de production puis de diffusion des œuvres, les rapports entre l'industrie du film, le gouvernement américain et les autres pays, ou encore le contenu de certains films. Il est d'abord nécessaire de mentionner les ouvrages de référence qui constituent les piliers de notre étude : *Film : The Democratic Art* de Garth Jowett ; *The Parade's Gone By, The War, The West and the Wilderness, Hollywood : The Pioneers* de Kevin Brownlow. Parus dans les années 1970 et 1980, ils ont véritablement ouvert la voie de la recherche sur le cinéma américain des débuts et sont désormais considérés comme de grands classiques. Le livre de Jowett permet de comprendre les conséquences de l'apparition du cinéma sur la société contemporaine grâce à une analyse pointue de la dimension économique de cette activité nouvelle et de l'intervention des acteurs sociaux et politiques. Le travail de Brownlow procède différemment car il s'apparente à un témoignage illustré, associant des entretiens avec les professionnels du cinéma des premiers temps à de très nombreuses photographies de tournage ou des studios, et des réflexions sur les pratiques cinématographiques. Les livres de Brownlow reposent parfois sur une profusion d'anecdotes mais ils constituent un enregistrement écrit précieux et organisé de la parole des actants du cinéma muet. Sans eux, nous n'aurions presque pas accès à la voix des acteurs, cinéastes, techniciens de l'industrie du film. D'ailleurs, nous noterons que le travail de compilation, sélection et mise ordre mené par l'auteur rend son propos bien plus efficace et éclairant que les informations contenues dans les autobiographies consultées (Lilian Gish, Mary Pickford et William S. Hart) ; bien que mettant en valeur des aspects intéressants ces mémoires sont

⁵⁷ Le travail de Melvyn Stokes, spécialiste de l'histoire du cinéma américain à l'University College de Londres, porte sur le cinéma muet et son contexte historique de production, le Sud cinématographique et la guerre civile américaine (en particulier dans *The Birth of a Nation*), les liens entre les représentations cinématographiques de l'Amérique et la perception de l'histoire, les publics de cinéma et la réception des films. Nous ne mentionnerons ici qu'une sélection non exhaustive d'articles et de livres rédigés par le professeur Stokes.

Richard Maltby, Melvyn Stokes (dir.), *American Movie Audiences: From the Turn of the Century to the Early Sound Era* (Londres : British Film Institute / BFI, 1999).

Melvyn Stokes, "Structuring Absences: Images of America Missing from the Hollywood Screen", dans *L'Amérique-Image*, RFEA, no. 89 (juin 2001).

Melvyn Stokes, "The Civil War in the Movies", dans S-M Grant and P. J. Parish (dir.), *Legacy of Disunion: The Enduring Significance of the American Civil War* (Baton Rouge : Louisiana State University Press, 2003).

Richard Maltby, Melvyn Stokes (dir.), *Hollywood Abroad: Audiences and Cultural Exchange* (Londres : BFI, 2004).

Melvyn Stokes, *D.W. Griffith's the Birth of a Nation: A History of the Most Controversial Motion Picture of All Time* (New York : Oxford University Press, 2008).

parfois quelque peu fastidieuses⁵⁸. Brownlow réussit un véritable tour de force : faire revivre le cinéma des vingt premières années tout en prenant le recul critique nécessaire à toute démonstration universitaire.

Nous avons complété notre exploration du cinéma muet américain en nous appuyant sur des observations plus récentes menées par Charles Musser, Eileen Bowser et Richard Koszarski, dans les trois premiers volumes de *History of the American Cinema*⁵⁹ comme dans leurs ouvrages complémentaires. Les travaux d'autres spécialistes du cinéma de cette période, Richard Abel, Paula Marantz Cohen, Charlie Keil, Myriam Hansen, Tom Gunning, Shelley Stamp et Ruth Vasey⁶⁰, nous ont également éclairée. Leurs écrits mettent en avant les conditions de production, de distribution et de réception des films pendant les premières années de l'industrie cinématographique, les mouvements migratoires liés au cinéma, les systèmes de représentation établis par le premier Hollywood. Notre démarche a donc été généralement plus historique qu'esthétique, c'est pourquoi nous y avons également intégré des éléments de réflexion sur l'éveil des États-Unis à un rôle mondial et ses répercussions sur les liens entre cinéma et politique étrangère américaine. Les recherches d'Emily Rosenberg,

⁵⁸ Lillian Gish, *Movies, Mr. Griffith and Me* (Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice Hall, 1969).

Mary Pickford, *Sunshine and Shadow* (Garden City, New York : Doubleday & Co, Inc., 1955).

William S. Hart, *My Life East and West* (Boston : Houghton Mifflin & Company, 1929).

Si les autobiographies de Lillian Gish et Mary Pickford sont rédigées dans un style clair et dynamique, ce n'est pas le cas pour celle de William S. Hart qui est souvent floue, voire rébarbative. On trouve néanmoins dans ces récits des données concernant le passage des acteurs de la scène à l'écran, des éléments sur leur vie quotidienne et personnelle.

Pour l'anecdote, nous avons pu faire l'acquisition de ces ouvrages rares grâce au hasard. En août 2008, lors de notre voyage de noces, nous avons visité la demeure de William S. Hart, à San Fernando en Californie, et avons acheté son autobiographie dans la minuscule librairie attenante. En janvier 2010, lors d'un séjour à New York, nous avons trouvé de manière fortuite les autobiographies de Gish et Pickford dans un magasin de livres d'occasion.

⁵⁹ Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* (New York : Scribner's, 1990).

Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema, 1907-1915* (New York : Scribner's, 1990).

Richard Koszarski, *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928* (New York : Scribner's, 1990).

⁶⁰ Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge : Harvard University Press, 1991).

Richard Abel, *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1910*, (Berkeley : University of California Press, 1999); *Americanizing the Movies and Movie-Mad Audiences, 1910-1914* (Berkeley : University of California Press, 2006).

Paula Marantz Cohen, *Silent Film and the Triumph of the American Myth* (New York : Oxford University Press, 2001).

Shelley Stamp, *Movie-Struck Girls: Women and Motion Picture Culture after the Nickelodeon*, (Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 2000).

Charlie Keil, *Early American Cinema in Transition: Story, Style, and Filmmaking, 1907-1913* (Madison: University of Wisconsin Press, 2001)

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

Lee Grieveson, Peter Krämer, *The Silent Cinema Reader* (London : Routledge, 2004).

Akira Iriye, ainsi que ceux d'Alfred E. Eckes et Thomas W. Zeiler⁶¹, nous ont fourni le support bibliographique nécessaire pour mettre en avant la participation active de l'activité cinématographique dans les relations étrangères. Ces observations ont été complétées par un examen des moyens employés pour vendre à tout prix les films américains aux autres pays, et par conséquent, asseoir la puissance hollywoodienne dans l'espace cinématographique mondial. Les différentes stratégies de conquête commerciale et idéologique ont été mises en lumière par Andrew Highson et Richard Maltby, Ian Charles Jarvie, Kerry Savage, et enfin John Trumbour⁶².

Les sources bibliographiques révèlent qu'à partir des années 1990 un véritable engouement pour l'histoire du cinéma des premières décennies voit le jour. Alors qu'auparavant seuls quelques ouvrages s'intéressaient en profondeur à la question de l'industrie cinématographique au temps du muet, nous observons une explosion de la recherche dans ce domaine au moment du centenaire des images en mouvement. Il faut souligner le fait que certaines manifestations scientifiques ont même précédé cet enthousiasme : *Le Giornate del Cinema Muto*, un rassemblement de spécialistes qui se tient depuis 1981 à Pordenone, en Italie⁶³ ; DOMITOR, une association internationale pour le développement de la recherche sur le cinéma des premiers temps créée en 1985 par un groupe de chercheurs réunis à Pordenone⁶⁴. De plus, le regain d'intérêt pour le cinéma muet semble

⁶¹ Emily S. Rosenberg, *Spreading the American Dream : American Economic and Cultural Expansion, 1890-1945* (New York : Hill and Wang, 1982).

Akira Iriye, *The Globalizing of America, 1913-1945* (New York : Cambridge University Press, 1993); *Cultural Internationalism and World Order* (London and Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2000).

Alfred E. Eckes, Thomas W. Zeiler, *Globalization and the American Century* (New York : Cambridge University Press, 2003).

⁶² Ian Charles Jarvie, *Hollywood's Overseas Campaign: the North Atlantic Movie Trade, 1920-1950* (New York : Cambridge University Press, 1992).

Kerry Savage, *American films Abroad: Hollywood's Domination of the World's Movie Screens from the 1890s to the Present*, (New York : Mc Farland, 1998).

Andrew Highson, Richard Maltby (ed.), *Film Europe and Film America: Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939* (Exeter : Exeter University Press, 1999).

John Trumbour, *Selling Hollywood to the World: U.S. and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920-1950* (New York : Cambridge University Press, 2002).

⁶³ En octobre 2010, le *Giornate del Cinema Muto* fête sa 29^e édition. Il propose pendant une semaine des projections de films muets, des conférences thématiques, et des événements musicaux associés au cinéma. Cette année, la programmation privilégie les cinéastes japonais ayant séjourné à Hollywood mais propose également des œuvres françaises et américaines récemment retrouvées ou restaurées. Des publications gérées par la *Cineteca del Friuli* font généralement suite au festival.

⁶⁴ DOMITOR a été inauguré en octobre 1985 à Pordenone, lors du "Giornate del Cinema Muto", par cinq membres fondateurs: Stephen Bottomore de Grande Bretagne, Paolo Cherchi Usai d'Italie, André Gaudreault du Canada, Tom Gunning des États-Unis, et Emmanuelle Toulet de France.

L'une des activités les plus importantes de Domitor consiste en la tenue de son colloque international bisannuel sur différents aspects du cinéma des premiers temps. Le premier eut lieu à Québec en 1990 sur le thème « Religion et cinéma ». Les suivants se tinrent à Lausanne (1992), New York (1994), Paris (1996), Washington

aujourd'hui dépasser le cadre de la recherche universitaire et toucher des publics plus larges. En effet, le *San Francisco Silent Film Festival* est devenu en quinze ans un événement populaire qui permet chaque année de découvrir ou redécouvrir de grands classiques du cinéma muet⁶⁵. En outre, la cinémathèque française a très récemment organisé une exposition intitulée *Tournages : Paris-Berlin-Hollywood, 1910-1939*⁶⁶ ; elle célèbre le cinéma muet international, en mettant l'accent sur le travail de pionnier effectué en Amérique ainsi que sur les liens entre Hollywood et l'Europe.

Notre intérêt et les sources disponibles nous ont bien évidemment amené à adopter une approche plutôt anglo-américaine de notre sujet d'étude. Notre travail s'inscrit néanmoins dans un projet européen plus large puisque le cinéma muet américain semble aujourd'hui attirer l'attention de la recherche sur le Vieux Continent. Par ailleurs, pour aborder les questions du cinéma muet américain au sens large et du système hollywoodien, mais également trouver un appui théorique pour l'analyse filmique, nous avons essayé de puiser dans des références états-uniennes, européennes et françaises afin de nuancer notre vision de l'industrie cinématographique en Amérique et de ses films⁶⁷. Une partie de notre travail a consisté à reprendre, compiler et rapprocher un grand nombre d'informations exposées par les chercheurs américains et britanniques. Parce qu'américaniste et angliciste, nous avons voulu

(1998), Udine (2000), Montréal (2002) et Utrecht. (2004), Anne Arbor, Michigan (2006) et Perpignan/Girona (2008). Le dernier a eu lieu en juin 2010 à Toronto, Canada.

Le thème du colloque de Toronto, organisé par Ryerson University et University of Toronto, était « Au-delà de l'écran: Institutions, réseaux et publics du cinéma des premiers temps ».

⁶⁵ Le quinzième *San Francisco Silent Film Festival* s'est tenu pendant 3 jours en juillet 2010. Les films à l'honneur étaient *The Iron Horse* de John Ford (1925, Fox Film Corp.) et *Metropolis* de Fritz Lang (1927, Universum Film AG).

⁶⁶ *Tournages : Paris-Berlin-Hollywood, 1910-1939*, du 10 mars au 1^{er} août 2010, à la cinémathèque française, Paris. Commissariat : Isabelle Champion et Laurent Mannoni

Présentation de l'exposition : Deux cents photographies rares et anciennes pour découvrir l'univers légendaire des studios et plateaux de tournage à une époque où Paris, Berlin et Hollywood étaient les trois capitales les plus importantes du cinéma. Ces photographies nous montrent le cinéma en train de se faire : accessoires, appareils, éclairages, costumes, décors, équipes techniques, stars et réalisateurs de l'époque. À l'origine de l'exposition, il y a deux collections : celle de la Cinémathèque française (quelque 500 000 clichés) et celle d'un cinéphile disparu, Gabriel Depierre (environ 150 000 clichés).

<http://www.cinematheque.fr/fr/expositions-cinema/tournages/exposition/editorial.html>

⁶⁷ Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain : cinéma et idéologie aux États-Unis* (Paris : Masson, 1994) ; Jean-Loup Bourget, *Hollywood : la norme et la marge* (Paris : Nathan, 1998) ; John Belton, *American Cinema/American Culture* (New York : McGraw Hill, 1994) ; Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome I : le rêve et le cauchemar* (Paris : Cerf, 1988) ; Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome II : ambivalences et croyances* (Paris : Cerf, 1991) ; Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1983) ; André Gardiès, *L'Espace au cinéma* (Paris : Méridiens Klincksieck, 1993) ; Mette Hjort, Scott MacKenzie (dir.), *Cinema and Nation* (New York : Routledge, 2000) ; Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1956) ; Robert Sklar, *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies* (New York : Vintage Books, 1994 [1^{ère} édition 1975]). Pour ne citer que ces ouvrages.

réunir des données réservées à un public anglophile pour les rendre accessibles à un lectorat francophone et tenter de ce fait de pallier le manque de sources en français auquel nous avons été confrontée. Nous espérons ainsi avoir contribué, à notre modeste niveau, à l'ouverture géographique et à l'internationalisation de la recherche concernant l'histoire du cinéma muet aux États-Unis.

4. Choix thématiques et techniques

Sans doute n'avons-nous accordé que très peu de place à l'influence de la peinture paysagère et de la photographie sur le cinéma des premiers temps. Nous aurions certes pu approfondir cette piste ; cependant, dans *L'Invention de la scène américaine*, Jean Mottet a déjà longuement mis en lumière l'héritage pictural et photographique dont a bénéficié l'art des images en mouvement. Il nous semblait donc quelque peu redondant et prétentieux de reprendre les mêmes axes de recherche que ceux exposés par ce chercheur confirmé et reconnu. Nous avons d'ailleurs rencontré Jean Mottet pour évoquer avec lui notre sujet de thèse⁶⁸ ; comme notre directeur de recherche Serge Ricard, il nous a guidée vers une approche civilisationniste, ne reposant pas exclusivement sur les arts et intégrant une dimension historique, sociale et culturelle. Nous pouvions alors faire référence à ses analyses tout en trouvant un positionnement plus personnel sur la question de l'espace dans le cinéma muet américain. Ainsi, notre démarche est-elle à nouveau plus historique qu'esthétique. La dernière partie de notre travail repose certes sur l'analyse d'un corpus de films et des images qu'ils véhiculent, mais nous avons choisi de baser notre interprétation sur une lecture très contextuelle des œuvres. Nos explications s'appuient d'une part sur la compréhension des techniques de mise en scène cinématographique et leurs effets, mais surtout sur la connaissance des références historiques et de l'environnement social ou géopolitique abordés par les films. Plutôt que de privilégier une approche axée sur la peinture, la photographie ou la dimension esthétique, il s'agissait d'illustrer et de souligner les liens forts existant entre la pratique culturelle qu'est le cinéma, son évolution en média de masse international et les stratégies d'américanisation du monde au début du vingtième siècle.

⁶⁸ Jean Mottet est professeur en esthétique du film à l'Université Paris I – Panthéon Sorbonne. Il nous a très aimablement reçu en entretien en juin 2009 pour discuter de notre travail. Cette rencontre a été très bénéfique car elle nous a permis de définir avec encore plus de précision notre problématique et d'intégrer de nouveaux axes de réflexion pour nous démarquer des recherches antérieures.

Notre utilisation extensive de sources en anglais nous a amené à décider de traduire l'essentiel de nos citations. Nous avons par ailleurs fait le choix, pour illustrer notre propos, d'inclure des documents annexes tels que des tableaux, des schémas et des illustrations. Certaines annexes ont été empruntées à des ouvrages de référence tandis que d'autres ont été entièrement créées par nos soins pour synthétiser certaines données et rendre notre démarche plus claire. Pour en faciliter la compréhension, ces documents ont été traduits quand cela était nécessaire ; quelques uns sont néanmoins demeurés en anglais lorsque leur contenu, essentiellement chiffré, était a priori transparent pour le lecteur. Par ailleurs, nous avons décidé de conserver les titres originaux des films mentionnés. Il n'existe de traduction française que pour quelques titres, aussi avons-nous préféré garder les intitulés utilisés à l'époque dans le pays de production, d'autant que, parfois, les traductions changent le sens du message véhiculé par le titre d'origine (par exemple *Way Down East* devient *À Travers l'orage* en français...).

Enfin, il nous semble nécessaire de clarifier un dernier choix : celui de l'insertion de photogrammes tirés de films dans le corps du texte. Il nous est apparu plus pratique pour le lecteur d'avoir directement sous les yeux certaines images des films évoqués quand ces illustrations viennent étoffer notre propos. Néanmoins, pour ne pas offrir une vision uniquement statique d'images censées être en mouvement, nous avons également inclus un DVD comportant des extraits de films. Nous y avons intégré des moments choisis en fonction de la qualité des images disponibles, de la rareté de certains films, ou de l'intensité de séquences pouvant difficilement être rendue par les photogrammes et l'absence de musique. Notre corpus étant assez conséquent, il a fallu là aussi faire des choix. Sur le conseil d'Anne-Marie Paquet-Deyris⁶⁹, nous avons décidé de ne fournir qu'une sélection limitée afin que le lecteur visionnant les extraits ne se retrouve pas submergé par une quantité trop importante d'images.

⁶⁹ Anne-Marie Paquet-Deyris, que nous tenons à remercier, est professeur de littérature américaine et cinéma anglo-saxon à l'Université Paris-Ouest Nanterre. Elle est responsable du CICLAHO (groupe de recherche sur le cinéma classique hollywoodien), aux côtés d'Anne Crémieux et Serge Chauvin.

PREMIÈRE PARTIE :

1887 – 1914, LE CINÉMA AMÉRICAIN SE DÉFINIT ET PART À LA CONQUÊTE DE L'ESPACE NATIONAL

CHAPITRE 1 : LES ESPACES DE LA PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE

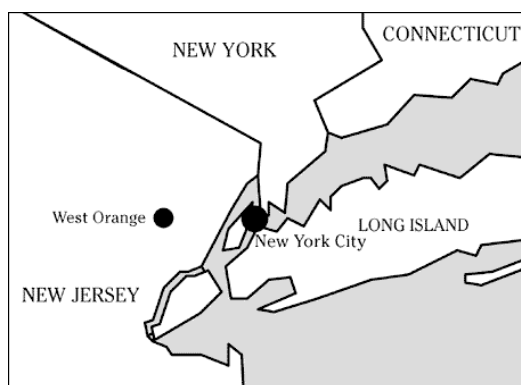
La notion d'espace dans les films muets américains ne peut se comprendre pleinement que si l'on étudie les implantations du milieu cinématographique dans le pays. L'histoire des débuts du cinéma est synonyme de déplacements et de progression spatiale liés à la multiplication des lieux de production aux États-Unis. Rien ne s'est fait en un jour, mais, comme dans nombre d'épopées américaines, les aventures du cinéma commencent à l'Est pour se poursuivre à l'Ouest, obéissant de fait à un certain modèle canonique du progrès et de la réussite en terre des possibles. Si certains voient l'histoire de l'industrie du film en Amérique comme une histoire d'argent et de succès, nous adopterons ici un autre point de vue : c'est une histoire de conquête territoriale qui va débiter dans un cadre national avant de débiter dans le cadre mondial.

En même temps qu'elle met en scène l'espace américain dans ses créations, l'industrie cinématographique naissante prend peu à peu possession de cet espace en créant des pôles de production dans des emplacements stratégiques. L'annexion de nouveaux territoires pour les besoins du cinéma va de pair avec la professionnalisation du milieu et l'apparition d'exigences techniques de plus en plus pointues. Le cinéma, nouveau média au début du vingtième siècle, a besoin de lieux qui lui sont propres pour se développer et, plus il devient précis et sophistiqué, plus il lui faut des espaces de production nouveaux. Ainsi, du New Jersey à la Californie, en passant par la l'Illinois, la Pennsylvanie et la Floride, les studios cinématographiques prolifèrent rapidement pour satisfaire un besoin croissant de conditions de travail plus favorables. En outre, qui dit industrie florissante dit concurrence, tensions et entreprises de déstabilisation, et il devient alors difficile de produire dans un climat autoritaire et contraignant. Ainsi, le besoin de nouveaux espaces pour fuir les intrigues d'un milieu de plus en plus puissant est un autre moteur de la conquête de l'espace américain par l'industrie cinématographique. La délicate cohabitation des professionnels dans certains lieux de production va également impulser le grand déménagement à l'Ouest, où l'industrie a l'espoir de se régénérer.

Il faut donc s'interroger sur les liens étroits entre l'établissement progressif du cinéma dans l'espace national américain et les tentatives de définition d'une industrie jeune, en quête d'identité. L'installation du cinéma américain d'un bout à l'autre du pays est un phénomène limité dans le temps, débutant dans les années 1890 et s'achevant dans les années 1910, qui est au cœur même des fondements du système hollywoodien en devenir. Cela nous amènera à prendre en compte la naissance d'espaces dévolus à la production industrielle des films : les studios, de nouvelles entités spatiales répondant à des règles et de codes spécifiques, mais surtout Hollywood, la ville-cinéma qui renvoie l'image d'un monde autonome.

I. À l'Est du nouveau

1. Edison à West Orange : Magie dans le New Jersey



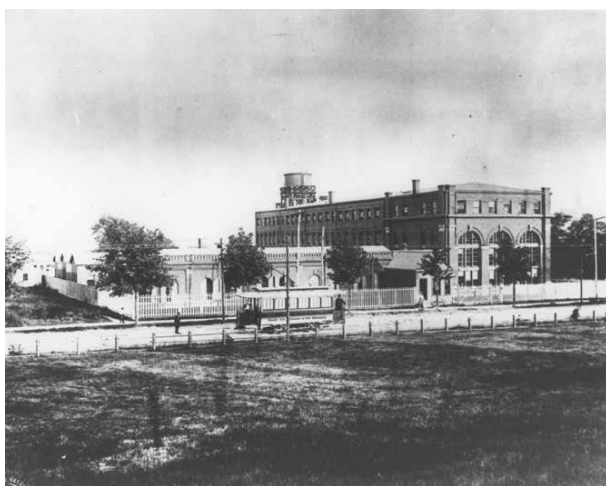
Document 1 – Localisation de West Orange, New Jersey
Source: National Park Service, Edison National Historic Site.

Thomas Alva Edison, inventeur natif de l'Ohio, a bâti sa gloire sur ses découvertes en matière d'enregistrement du son en 1877 et d'éclairage électrique en 1878¹. Après avoir transité par Boston puis Melno Park, entre New York et Philadelphie, il fait construire en 1887, à West Orange dans le New Jersey, un laboratoire dans lequel il pourra poursuivre ses recherches industrielles, situé à deux pas de la demeure qu'il vient d'acheter pour sa seconde épouse.

a) Un complexe de recherche pour le progrès technique

¹ The Thomas Edison Papers. Site consulté le 9 octobre 2009:
<http://edison.rutgers.edu/biogrphy.htm>

Edison a à cœur de créer un réel centre de recherches moderne contenant toutes les facilités nécessaires à son travail. Les bâtiments réunissent des laboratoires de chimie, de physique et de métallurgie, une salle accueillant les machines, une bibliothèque ainsi que des pièces permettant de mener des expériences. Le complexe d'Edison est envisagé de façon à optimiser les possibilités d'invention de « d'objets utiles que chaque homme, chaque femme et chaque enfant désirent... à un prix qu'ils peuvent se permettre de payer »². A côté des laboratoires, Edison fait construire en 1888 un autre complexe, cette fois industriel, afin que les prototypes validés soient produits en grande quantité pour être commercialisés tant aux États-Unis qu'à l'étranger. Il s'agit donc de créer un lieu réunissant un pôle d'invention et un pôle de production pour manufacturer des biens consommables par le plus grand nombre.



Document 2 – Le complexe de recherche d'Edison dans les années 1890

Source: National Park Service, Edison National Historic Site.

Dans les années 1880, secondé par William Kennedy Laurie Dickson, un jeune écossais spécialiste de photographie, Edison travaille sur un appareil pouvant capturer les images animées. Le visionnage d'images mouvantes est une distraction populaire depuis le dix-neuvième siècle, et Edison, homme d'affaire averti, y voit un potentiel marchand non négligeable. Soucieux de participer à l'essor du divertissement en Amérique et dans le monde, il déclare souhaiter inventer un « instrument qui procurera à l'œil ce que le phonographe procure à l'oreille, en enregistrant et reproduisant les objets en mouvement »³. Dans un

²Matthew Josephson, *Edison: A Biography* (New York : John Wiley and Sons, Inc., 1992 [1ère édition 1959]), p. 314.

Consulté le 9 octobre 2009 sur le site National Park service:

<http://www.nps.gov/history/nr/twHP/wwwlps/lessons/25edison/25edison.htm>

³ Charles Musser, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company* (Berkeley : University of California Press, 1991), p. 64.

premier temps, Edison travaille sur la synchronisation des sons du phonographe avec le Zootrope⁴, une machine donnant l'illusion de mobilité à des photos statiques prises en séquence. Alors que le photographe américain Eadweard Muybridge lui propose un partenariat pour que leurs deux inventions, le Zoopraxiscope⁵ et le phonographe, se combinent, Edison préfère travailler sur une caméra et un instrument de visionnage que seule son entreprise pourra exploiter : le Kinétographe et le Kinétoscope⁶.

Le travail d'association de l'audio et du visuel n'est pas probant, ainsi il abandonne l'idée de les allier et décide de se concentrer sur les images. En plus du travail sur les machines d'acquisition et de diffusion, Edison et son assistant mettent au point des subtilités techniques importantes, telle la perforation de la pellicule filmique à des intervalles équidistants pour manœuvrer le film⁷ avec délicatesse et précision. Comme le dit Charles Musser, « en inventant le cinéma moderne, Thomas Alva Edison et William Kennedy Laurie Dickson [développent] un système de communications complexe – pas une invention unique mais une myriade d'inventions »⁸. Grâce à ces découvertes, les notions traditionnelles de l'espace et de la distance se retrouvent totalement « redéfinies par la transmission virtuellement instantanée de l'information d'un lieu géographique à un autre » et la perception classique du temps est aussi soumise à révision⁹.

Ma traduction : "I am experimenting upon an instrument which does for the Eye what the Phonograph does for the Ear which is recording and reproduction of things in motion".

⁴ Le zootrope est un jouet optique inventé en 1834 par William George Horner. Se fondant sur la persistance rétinienne, le zootrope permet de donner l'illusion de mouvement. Tambour percé de fentes sur sa moitié supérieure, il abrite à l'intérieur une bande de dessins décomposant un mouvement. Le tambour est fixé sur un axe dans sa base inférieure, ce qui permet de tenir le zootrope d'une main et de faire tourner le tambour de l'autre. En regardant fixement l'intérieur à travers les fentes, les dessins s'animent.

⁵ Le Zoopraxiscope est un projecteur créé en 1879 par Muybridge qui recompose le mouvement par la vision rapide et successive des phases du mouvement.

⁶ Le kinétoscope est un appareil de visionnage individuel, mis au point comme le kinétographe par Edison et Dickson en 1891 ; contre paiement, le client peut regarder dans un viseur un film court. Les premiers kinétoscopes sont exploités par les frères Holland à partir d'avril 1894 dans une arcade située au 1155 Broadway à New York.

⁷ On notera que la pellicule de film, film transparent et flexible de nitrocellulose inventé à l'origine par Hannibal Goodwin est commercialisée en 1889 par le fournisseur George Eastman, qui détient le monopole du film photographique. Ancien employé du secteur des assurances puis de la banque, Eastman se lance dans les années 1880 dans la fabrication industrielle de plaques photographiques sèches. En 1888, il introduit sur le marché le premier appareil photographique de sa conception. Homme d'affaires avisé, George Eastman va diriger l'industrie photographique aux USA pendant plusieurs décennies.

⁸ Charles Musser, *Before the Nickelodeon*, p. 55.

Ma traduction : "In inventing modern motion pictures Thomas Alva Edison and William Kennedy Laurie Dickson developed a complex communications system – not a single invention but a whole group of inventions".

⁹ John Belton, *American Cinema/American Culture* (New York : McGraw Hill, 1993), p. 6.

b) Filmer dans une boîte noire



Document 3 – La « Black Maria »

Source: National Park Service, Edison National Historic Site.

Pour les besoins de ses nouvelles recherches, Edison fait construire à l'hiver 1892 la « Black Maria », considérée aujourd'hui comme le premier studio de cinéma aux États-Unis. Son nom lui vient de sa ressemblance avec les voitures cellulaires de la police américaine¹⁰. Ce studio est posé sur des rails et il peut tourner sur lui-même pour permettre une meilleure orientation vers les rayons du soleil ; son toit, mobile dans sa partie centrale, s'ouvre pour laisser pénétrer la lumière naturelle¹¹. Ses murs extérieurs sont revêtus de papier goudronné et ses murs intérieurs sont tapissés de tissu noir pour qu'aucune distraction visuelle ne vienne perturber le travail des techniciens et des personnes filmées¹².

En mai 1893, Edison organise, au Brooklyn Institute of Arts and Sciences, une conférence-démonstration présentant les images tournées à l'aide du kinétrographe dans la « Black Maria » ; y sont montrés des figurants jouant le rôle de forgerons. Edison fait également venir dans son studio des artistes de vaudeville ou des attractions foraines pour filmer leur numéro au moyen du kinétoscope ; beaucoup de scènes de danse sont retenues pour satisfaire le potentiel public féminin tandis que des scènes de boxe ou de combat de coqs sont enregistrées pour séduire les spectateurs masculins à qui le divertissement filmique s'adresse

¹⁰ Charles Musser, *Before the Nickelodeon*, p. 72.

¹¹ Article de l'*Encyclopedia Britannica* sur Thomas Alva Edison, consulté le 9 octobre 2009 : <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/179233/Thomas-Alva-Edison>

¹² Charles Musser, *Before the Nickelodeon*, p. 78.

Le fond noir de la Black Maria est particulièrement visible dans des courtes scènes très célèbres telles que *May Irwin Kiss* (1896).

en priorité à cette époque¹³. Les courts films tournés dans la « *Black Maria* » sont ensuite expédiés aux galeries louant des machines kinéscope à la firme Edison. Dans l'atmosphère close du studio, seuls les personnages en action semblent avoir de l'importance pour la caméra d'Edison et le fond noir permet de faire ressortir leurs mouvements avec précision. Les séquences filmées se passent de décors et d'accessoires, fioritures alors bien inutiles puisque ce qui retient l'attention du « magicien » de West Orange, c'est le geste et l'animation créés par les acteurs.



Document 4 – *May Irwin Kiss* (1896), tourné dans la « *Black Maria* »
Source: The Library of Congress.

Néanmoins, la sélection d'images présentée lors de la première projection collective publique et payante au musical-hall de Koster et Bial sur Broadway, le 23 avril 1896¹⁴, annonce déjà la fin des prises faites uniquement en studio; en effet, on y propose d'admirer la mer et les vagues à Douvres ainsi que des gondoles à Venise¹⁵. Ces scènes, achetées à l'étranger et tournées en extérieur, sont fortement plébiscitées par les spectateurs au détriment des attractions filmées en intérieur¹⁶. À cette occasion, on peut lire dans les journaux new-yorkais un compte rendu dithyrambique des vues offertes dans *Rough Sea at Dover* :

Puis vinrent les vagues, nous montrant une scène prise sur la jetée de Douvres après un coup de grain. C'était de loin la meilleure des vues proposées, et elle a été rejouée plusieurs fois [...] On pouvait regarder la mer au loin et fixer son attention sur une vague en particulier qui se gonflait, ondulait, grossissait encore et encore, avant de venir cogner le bout de la jetée. Sa lame était dentelée d'écume, et finalement, dans

¹³ "History of Edison Motion Pictures" sur le site de la Bibliothèque du Congrès consulté le 9 octobre 2009 : <http://memory.loc.gov/ammem/edhtml/edmvhist1.html>

¹⁴ L'appareil de projection utilisé pour l'occasion est le Vitascope, créé en 1895 par Charles Francis Jenkins et Thomas Armat mais financé et contrôlé par Thomas Edison.

¹⁵ Les vues d'Angleterre sont *Rough Sea Dover* (1895), réalisé par Birt Acres et produit par Robert W. Paul en Grande Bretagne. Les vues de Venise, intitulées *Showing Gondolas*, sont achetées aux Frères Lumière.

¹⁶ Charles Musser, *Before the Nickelodeon*, p. 114.

un nuage d'embruns, la vague s'écrasait sur la plage. On n'avait aucun mal à imaginer les badauds partir en courant.¹⁷



Document 5 – *Rough Sea at Dover* (1896)

Source: British Film Institute.

Norman C. Raff et Frank R. Gammon, les professionnels du spectacle qui organisent l'événement, semblent ne pas s'être trompés en ce qui concerne les goûts du public du vaudeville¹⁸ pour les vues animées de la nature. Les images produites dans le petit studio d'Edison se retrouvent rapidement dépassées du fait de cet engouement pour les scènes d'extérieur.

Pour pouvoir satisfaire aux besoins de Raff et Gammon et pour distancer la concurrence tant nationale qu'internationale, la compagnie Edison met au point une caméra portative qui va permettre aux opérateurs, en particulier William Heise, de s'échapper des murs de la « *Black Maria* » pour aller enregistrer des images de l'Amérique à partir de mai 1896 : les rues et les parcs de New-York, des trains au Canada, les chutes du Niagara¹⁹. Il faut s'adapter aux goûts du public qui se définissent graduellement, le cinéma étant un divertissement absolument inédit et encore peu répandu; ses goûts sont plus orientés vers les vues du monde que vers des saynètes montrant des personnages en action dans une grande

¹⁷ *New York Mail and Express*, 24 avril 1896, p. 12, dans Charles Musser, *Before the Nickelodeon*, p. 114.

Ma traduction : "Then came the waves, showing a scene at Dover pier after a stiff blow. This was by far the best view shown, and had to be repeated many times [...] One could look far out to the sea and pick out a particular wave swelling and undulating and growing bigger and bigger until it struck the end of the pier. Its edge would be fringed with foam, and finally, in a cloud of spray, the wave would dash upon the beach. One could imagine the people running away".

¹⁸ Le terme "vaudeville" dans le contexte nord-américain n'a rien à voir avec le vaudeville à la française qui est un type de pièce. En effet, il désigne un genre théâtral en vogue des années 1880 aux années 1930, réunissant une grande variété de divertissements. Chaque numéro est séparé et indépendant. On accueille des artistes de cirque, des musiciens, des dresseurs, des danseurs, des comédiens, des acrobates, on joue parfois des extraits de pièces, il peut y avoir des concerts, et on y projette aussi des films. Le vaudeville américain serait l'équivalent du cabaret.

¹⁹ Charles Musser, *Before the Nickelodeon*, p. 118.

boîte noire. En effet, les vues semblent offrir aux spectateurs la possibilité d'accéder à des lieux inconnus, à des panoramas inaccessibles, en somme au monde dans son ensemble. Se livrant dès lors une rude concurrence, les compagnies de production²⁰ qui voient le jour dans le sillage d'Edison s'engouffrent dans ce nouvel engouement pour les images en mouvement donnant à voir l'espace et le paysage américains. Ainsi la « *Black Maria* », le studio où tout a débuté, est abandonnée quand les activités cinématographiques d'Edison deviennent plus importantes et déménagent à New York.

2. Fort Lee: Hollywood avant Hollywood?

La migration des compagnies de cinéma est en partie liée à un conflit majeur avec Edison, elles vont donc essayer de s'installer plus loin de lui. En effet, ce dernier, persuadé qu'il est le patriarche absolu du cinéma en Amérique, cherche à prendre le contrôle de la profession grâce aux brevets industriels qu'il détient aux États-Unis pour le kinétoscope. Secondé par la firme d'avocats Dyer and Dyer, il intente des procès aux producteurs, réalisateurs et diffuseurs de films pour contrefaçon et concurrence déloyale. À partir de 1907, commence un bras de fer entre Edison épaulé par ses alliés forcés, réunis sous le nom de Compagnie des brevets du cinéma ou *MPPC (Motion Picture Patent Company)*²¹, et les professionnels qui lui résistent, les « Indépendants »²². Pour s'affranchir du joug d'Edison, les entreprises membres de la *MMPC*, mais étouffées par le Trust, comme les compagnies revendiquant ouvertement leur autonomie vont chercher à s'éloigner du centre de New York. Fort Lee, une petite ville du New Jersey, devient alors la première étape de cette fuite vers la liberté de filmer et de diffuser des images en mouvement, ainsi qu'une solution au besoin d'espace éprouvé par les différents acteurs de l'industrie du film au début du vingtième siècle. Une première ville du cinéma est peut-être née.

²⁰ Biograph, Vitagraph, Kalem, Carl Laemmle, Pathé et Lumière étant les plus célèbres concurrents d'Edison installés à New York au début du vingtième siècle.

²¹ La *MPPC* voit le jour le 15 décembre 1908 mais dès 1907 d'autres formes d'alliance existent. D'abord l'*UFPSA (United Film Service Protective Association)* puis, en mars 1908, l'*AEL (Association of Edison Licensees)*. La *MPPC* englobe les entreprises qui n'ont pas réussi à faire face à Edison ou qui ont souhaité s'associer avec lui pour faire plus de profits. Aussi appelée le « Trust », elle regroupe sept producteurs américains – Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig, Lubin et Kalem –, deux producteurs français – Méliès et Pathé –, et le distributeur George Klein.

²² Jacques Portes, *De la Scène à l'écran: naissance de la culture de masse aux États-Unis* (Paris : Belin, 1997), pp. 148-151.

a) De New York à Fort Lee, New Jersey

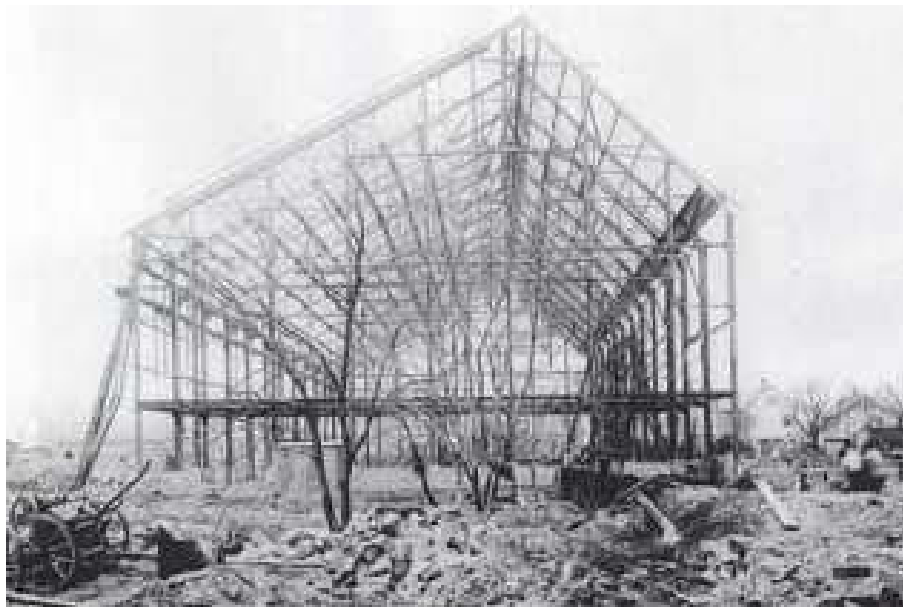
Au début du cinéma en Amérique, New York est le centre névralgique de la production filmique et, pour les différentes entreprises qui décident de se spécialiser dans les films, se fait sentir la nécessité d'avoir des lieux de tournage et de production proches de leurs bureaux dans la Grosse Pomme. Manhattan accueille donc des immeubles administratifs comme des plateaux ; les tournages ont lieu tant dans des bâtiments privés que dans des lieux publics et les opérateurs cherchent par tous les moyens à s'installer dans des endroits où ils pourront utiliser la lumière naturelle pour enregistrer des images en mouvement²³. Le cinéma se développant à une vitesse fulgurante, les films, dont la durée augmente constamment, deviennent plus complexes et plus construits ; ils demandent de fait la mise en œuvre de davantage de moyens techniques, et, dès lors, le manque de place se fait cruellement sentir. En outre, les tensions et les affrontements constants entre la *MPPC* et les indépendants²⁴ rendent la cohabitation en ville relativement insupportable puisque Edison s'évertue, d'une part, à maintenir une domination forte sur les membres de son Trust, et, d'autre part, à pourchasser les entreprises qui ne disposent pas des droits d'utilisation pour les machines qu'il a brevetées. La surconcentration de l'industrie cinématographique à New York n'est plus propice à la création et aux avancées technologiques, il devient alors nécessaire de trouver une soupape de sécurité avant l'implosion du milieu.

Pour calmer la concurrence accrue liée à l'augmentation du nombre d'entreprises cinématographiques et désengorger les espaces de production circonscrits dans la ville, bon nombre de studios sont alors déplacés dans des zones périphériques où l'on peut construire des hangars plus grands avec des verrières permettant d'optimiser l'éclairage solaire. Très rapidement, les professionnels du cinéma des premiers temps réalisent que l'implantation d'un lieu de production répond à des impératifs précis pour pouvoir tirer le meilleur parti de chaque séquence filmée. Il faut bénéficier d'un cadre naturel privilégié possédant des vues et permettant de recevoir suffisamment de lumière pour que les images soient exploitables et les tournages moins coûteux en électricité, et de disposer d'un périmètre de confort suffisant pour les équipes sur les plateaux. Les mots d'ordre deviennent les suivants : paysage, luminosité et

²³ Fort Lee Commission, *Fort Lee: Birth Place of the Motion Picture Industry* (New York : Arcadia Publishing, 2006), p. 9.

²⁴ Il n'est pas rare qu'Edison fasse appeler à des détectives pour espionner ses concurrents et utilise même les services de « gros bras » pour vandaliser les plateaux de tournage des indépendants.

sécurité²⁵. Fort Lee, située dans le New Jersey, aux portes de la capitale culturelle et économique américaine, seulement séparée par le Washington Bridge, semble être le site idéal réunissant toutes les conditions matérielles requises.



Document 6 – La construction du studio Universal et de sa verrière à Fort Lee en 1915

Source: Fort Lee Commission, *Fort Lee: Birth Place of the Motion Picture Industry*.

Avant de devenir célèbre grâce à la présence de studios de cinéma, la ville de Fort Lee s'est inscrite dans l'histoire pour avoir hébergé le quartier général de George Washington pendant la guerre d'Indépendance ; celui-ci y installe hommes et munitions pour surveiller et contrôler l'Hudson qui se trouve en contrebas des falaises, appelées *The Palisades*²⁶. Après être longtemps restée une zone rurale quelconque, ayant pour attrait la proximité avec New York, Fort Lee commence une nouvelle vie à partir de 1907, quand Sidney Olcott de la Kalem Company perçoit dans son paysage un potentiel filmique non négligeable : on y trouve des bois, des pentes escarpées, des collines, des falaises, un fleuve, une ville aux rues et aux maisons pittoresques. Aux yeux d'Olcott, c'est l'endroit rêvé pour tourner les derniers films à la mode, les westerns. Fort Lee permettrait de développer une certaine vision de l'Ouest sauvage (*Wild West*)²⁷, certes artificielle et manquant d'authenticité, mais toujours plus réaliste que les paysages dessinés sur des draps jusqu'alors utilisés pour figurer les extérieurs dans bon nombre de films de fiction. Toujours en 1907, Edison se lance lui aussi dans l'aventure de Fort Lee en y tournant *Rescued From an Eagle's Nest* (1907, Edison Mfg Co.),

²⁵ Richard Koszarki, *Fort Lee, The Film Town* (Bloomington : Indiana Press University, 2005), p. 4.

²⁶ Lucille Bertam, *Fort Lee : Images of America* (New York : Arcadia Publishing, 2004), pp. 9-11.

²⁷ Richard Koszarki, *Fort Lee, The Film Town*, p. 8.

un film de cinq minutes qui mélange des décors peints et des séquences filmés en décor naturel dans la forêt et sur les périlleuses falaises. Pour sauver un bébé enlevé par un aigle, un bûcheron téméraire, héros joué par D.W. Griffith²⁸, escalade les rochers abruptes afin d'atteindre le nid de l'oiseau de proie. De 1908 à 1917, bien d'autres compagnies suivent l'exemple d'Edison en s'installant rapidement à Fort Lee, validant ainsi le potentiel du lieu comme espace de production cinématographique. Au début les conditions de travail sont des plus rudimentaires puisqu'on utilise un hôtel local, le *Rambo's*, pour se réunir et se préparer, des étables pour dresser les plateaux ou installer des cantines, des habitations locales ou des champs pour tourner certaines scènes. S'accommodant de peu en cette période d'expérimentation et de découverte, le milieu du cinéma semble s'intégrer sans mal dans les lieux, les bâtiments et les infrastructures déjà en place. Les premières années, les compagnies de production vont et viennent entre New York et Fort Lee pour amener au fur et à mesure les équipements nécessaires aux tournages, comme si l'occupation des lieux avait un caractère temporaire. Les habitants pensent que ces ingérences de l'industrie cinématographique dans leur quotidien ne vont pas durer. Pourtant, à partir de 1908, tout s'accélère et des studios dignes de ce nom commencent à fleurir. Le premier véritable studio fixe de Fort Lee est celui de Champion Film où l'on va réaliser des films sans prétention d'une ou deux bobines, portant sur les cow-boys et les indiens ; il n'a pas atteint la taille gigantesque des studios qui vont se construire par la suite en Californie²⁹ mais sa construction marque le début du regroupement de la profession en un lieu précis. Fort Lee témoigne d'une tentative de centralisation de la profession. C'est la première pierre d'un édifice national au sein duquel le cinéma va se transformer en une puissante industrie de divertissement. Selon les principes de la production industrielle, il faut centraliser l'activité pour obtenir un meilleur rendement et minimiser les coûts.

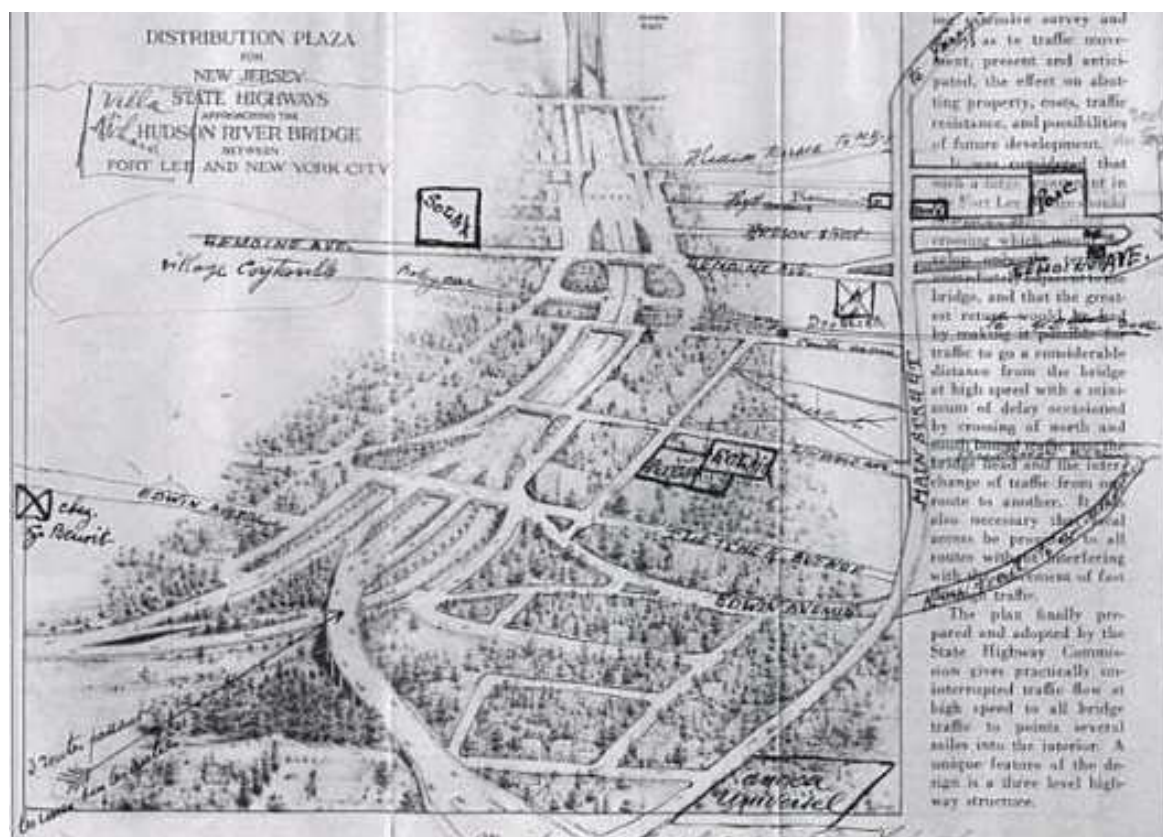
²⁸ D.W.Griffith, acteur et non réalisateur dans ce film, utilise le nom Lawrence Griffth.

²⁹ Richard Koszarki, *Fort Lee, The Film Town*, pp. 9-11.

Compagnie de production	Direction	Année d'installation
Kalem Company	Sidney Olcott	1907
Edison Company	Thomas Edison	1907-1908
American Biograph / American Mutoscope	William L.K. Dickson	1908
IMP (Independent Motion Picture Company)	Carl Laemmle	1908
Champion Film Company	Mark M. Ditenfass	1909
Solax Company	Alice Guy-Blaché	1910
Éclair American Company	Jules Brulatour	1911
Pathé	-	1911
Universal Film Manufacturing Company (réunit des compagnies déjà existantes – Éclair, Champion, Nestor, IMP, Powers, Bison, Crytal, Rex – et forment deux nouvelles compagnies – Gem and Fort Lee's Victor)	Carl Laemmle	1912
Victor Film Company	Harry Solter et Florence Lawrence	1912
Fox Entertainments	William Fox	1914
World Pictures / World Film Corp	Emanuel Mandelbaum / Lewis Selznick	1914
Paragon	Jules Brulatour	1915
Triangle-Fine Arts-Keystone	Harry Aitken	1915
Goldwyn Pictures Corporation	Samuel Goldfish, Edgar et Archibald Selwyn	1916
Metro Pictures Corporation	Richard Rowland, Louis B. Mayer	1916
Selznick Pictures Corporation	Lewis Selznick	1916
Artcraft	Adolph Zukor	1916
Famous Players-Lasky Corp	Adolph Zukor	1916

Document 7 – Les Studios cinématographiques de Fort Lee

Source: tableau réalisé à partir des données fournies par la Fort Lee Commission et l'ouvrage *Fort Lee: the Film Town* de Richard Koszarski.



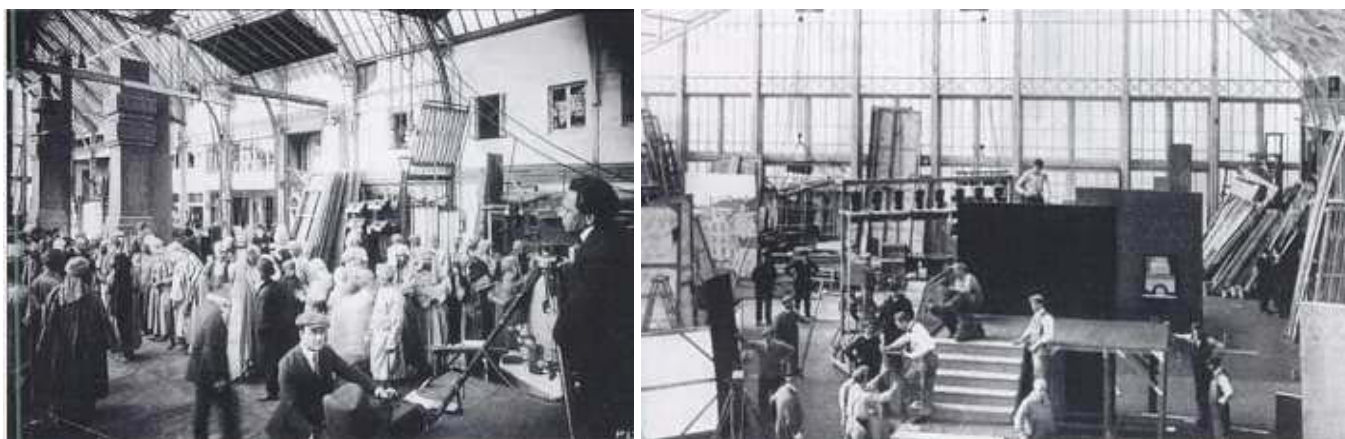
Document 8 – Emile Colhe, un opérateur de la compagnie Éclair, dessine dans les années 1920 l'emplacement des différents studios

Source: Richard Koszarski, *Fort Lee: the Film Town*.

b) Comment fonctionnent les studios de Fort Lee

Dans les studios construits à Fort Lee, on trouve : des plateaux de tournage à ciel ouvert, des plateaux couverts par des verrières ou des constructions en brique disposant d'un toit partiellement vitré, des loges, des bâtiments de stockage pour les costumes, les accessoires et les décors, des bureaux et des salles à disposition du personnel employé par les studios, des laboratoires de développement et de montage, des salles de visionnage, des salles d'audition pour recevoir les acteurs potentiels, des zones de stationnement pour les véhicules, des réservoirs d'eau, pour ne citer que ces installations.³⁰

La verrière est un des éléments les plus importants de l'architecture cinématographique qui se met en place à Fort Lee car elle abrite une grande partie du travail réalisé dans le studio ; elle devient un élément typique des espaces de productions de l'Est. Chaque compagnie essaye de s'en équiper car les serres permettent aux studios de réaliser de véritables économies tant pour les frais d'éclairage que de chauffage, puisqu'elles laissent entrer la lumière du soleil qui fournit en théorie clarté et chaleur aux équipes en place. Elles garantissent aussi une bonne préservation du matériel dans son ensemble et des bobines qui sont protégés du froid et des intempéries. Elles sont de grandes tailles pour pouvoir accueillir la construction des différents décors dans lesquels évoluent les acteurs souvent convoqués en masse. Ces décors peuvent d'ailleurs comporter plusieurs étages quand une maison ou un immeuble sont partiellement reconstruits en studio pour les besoins des intrigues.



Document 9 – Tournage sous la verrière du studio World Pictures

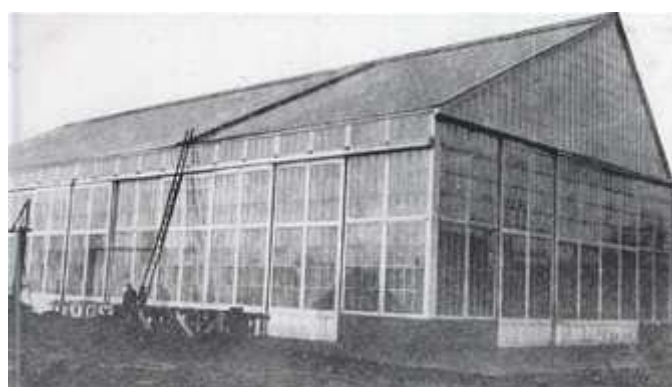
Source: Fort Lee Commission, *Fort Lee: Birth Place of the Motion Picture Industry*.

³⁰ Fort Lee Commission, *Fort Lee: Birth Place of the Motion Picture Industry*, pp. 10-30.

Les conclusions sur l'organisation des studios sont tirées de l'observation des archives photographiques présentées dans l'ouvrage.

Il faut aussi pouvoir installer l'équipe technique (réalisateur, directeur de la photographie, assistants, etc.) ainsi que le matériel, à savoir la caméra, et, bien sûr, les projecteurs si la lumière naturelle venait à manquer. La question de la lumière est au cœur de chaque tournage puisqu'elle est l'élément qui permet d'obtenir des images viables ou non ; toute la vie des studios s'organise autour de la présence de lumière pour être à même d'enregistrer des images de qualité, et l'intérêt des professionnels pour la Californie va être motivé par l'ensoleillement considérable dont bénéficie cette région.

De ville d'habitation traditionnelle, Fort Lee se transforme en « ville de cinéma » (*Film town*) réunissant toutes les infrastructures nécessaires à la production des films et à la circulation des travailleurs de leur industrie. Les studios s'installent le long des axes principaux et les moyens de transports tel que le tramway sont utilisés tant pour véhiculer le personnel que pour enregistrer des scènes. Les photographies réunies par la Fort Lee Commission pour illustrer le passé de cette première cité du film nous permettent de voir la prolifération des bâtiments industriels dans la municipalité et la transformation du paysage à mesure que les professionnels s'y implantent. Les composantes ordinaires de la petite bourgade américaine semblent être graduellement remplacées par des édifices et des moyens de communication réservés à l'usage des gens de cinéma. Les producteurs rachètent aux résidents leurs terres pour y construire des studios qui sont d'abord limités en taille mais qui vont ensuite occuper des pâtés de maison entiers.



Document 10 – Les studios de Triangle Film Corporation et de Paragon à Fort Lee en 1915

Source: Lee Commission, *Fort Lee: Birth Place of the Motion Picture Industry*.

On notera toutefois que quelques rares producteurs souhaitent camoufler leurs studios afin de ne pas être repérés par les émissaires envoyés par Edison pour traquer les indépendants. Ils essaient donc de faire construire des studios ressemblant aux fermes présentes à l'origine ; ainsi, la tradition architecturale rurale de la région perdure dans une certaine mesure. Eileen Bowser cite d'ailleurs le témoignage de Mark Ditenfass qui explique qu'après quelques

années il devient nécessaire de moderniser et d'agrandir le studio Champion qui, au départ, cherchait à se fondre totalement dans le paysage:

On les avait construits à une époque où il était extrêmement risqué pour quiconque ne travaillant pas sous une licence accordé par la compagnie Edison de posséder un studio conséquent [...] De telles structures étaient censées non seulement répondre aux besoins du producteur, mais aussi préserver le secret et également protéger des yeux indiscrets des hordes de détectives à la solde du Trust ainsi que des marshals des États-Unis à l'affût de violations des lois d'utilisation liées aux brevets.³¹

Loin du gigantisme hollywoodien, Fort Lee donne un bon aperçu de l'envergure des studios cinématographiques de l'Est. Ils réunissent souvent, à l'instar des fermes, plusieurs corps de bâtiment et des terrains adjacents, appelés « *backlots* », qui ne sont désormais plus des champs réservés à la culture mais des espaces polyvalents qu'on aménage de manière différente selon les besoins. La place disponible à Fort Lee permet aux studios de s'équiper de *backlots* de taille plus conséquente qu'en ville ; ce qui s'avère extrêmement pratique car ces espaces indéfinis peuvent être convertis et réaménagés à l'infini, devenant tour à tour des paysages filmés, des lieux où l'on installe un décor ou encore une surface où l'on entrepose des fournitures et du matériel.

À Fort Lee, s'élabore de manière hésitante la définition de la « ville de cinéma », une ville dévolue entièrement au cinéma où les traces de la vie courante s'estompent peu à peu, où les citoyens lambda non-initiés aux subtilités de la production cinématographique n'ont plus vraiment leur place. Avec Fort Lee, un type d'espace nouveau voit le jour aux États-Unis : un univers régi par la vie des tournages. Bien sûr, il existe d'autres centres de production dans les villes mais ils ne présentent en rien les caractéristiques spécifiques qui se mettent en place à Fort Lee et que l'on retrouvera ensuite à Hollywood. Pourtant, il faudrait peut-être considérer Fort Lee comme une « ville-usine à cinéma » plutôt que comme une « ville de cinéma » car, à l'inverse d'Hollywood, elle ne sait pas garder sur place les actants du cinéma. En effet, on

³¹ *Moving Picture World*, 18 Novembre 1911, p. 524 dans Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema, 1907-1915* (New York : Scribner's, 1990), p. 150.

Ma traduction : "They were built at a time when it was extra hazardous for anyone not working under a license from the Edison Company to own anything tangible [...] Such structures were called upon to serve not only to the purposes of the manufacturer, but to preserve secrecy and afford defense as well against the prying eyes of the score of detectives and United States marshals looking for violations of the patent laws".

vient y travailler mais on ne vient pas y vivre³², et Fort Lee n'est qu'un satellite de New York, ville lumière où les professionnels se rapatrient le soir, quand la journée de tournage de l'autre côté de l'Hudson est terminée. Suite à l'avènement d'Hollywood puis à la Première Guerre mondiale, Fort Lee va décliner. Totalement dépossédée de son identité historique originelle par l'industrie du film, Fort Lee se retrouve malheureusement enfermée dans un rôle de ville-fantôme une fois que la production cinématographique se tarit. Fort Lee n'a devancé Hollywood que de très peu ; on peut même dire que les pôles est et ouest du cinéma ont éclos quasiment à la même période, mais le centre californien a perduré avec force et vigueur tandis que les studios du New Jersey périssaient. Pour qu'une authentique « ville de cinéma » prenne vie, il faut probablement la faire sortir du néant et l'inventer intégralement.

3. Les autres centres cinématographiques: Chicago, Philadelphie et Jacksonville

Il serait illégitime de faire de New York et de son extension dans le New Jersey les seuls pôles de cinéma avant l'essor d'Hollywood. Comme nous l'avons déjà suggéré, l'expérience du cinéma des premiers temps est un vaste phénomène national qui inclut plusieurs régions aux États-Unis. Même si le Midwest, la Floride et la Pennsylvanie n'ont pas été des espaces de production aussi florissants que le New Jersey et la Californie, ces États ont néanmoins joué un rôle non négligeable dans le développement du cinématographe en Amérique.

a) Dans le Midwest

Chicago s'illustre au début du vingtième siècle comme le second grand centre du film aux États-Unis. C'est le berceau l'entreprise d'exportation et de distribution de George Klein, mais surtout d'Essanay et Selig, des compagnies qui développent chacune une approche originale de l'activité cinématographique et du rôle du studio dans le processus de production. Nous nous intéresserons d'abord à la compagnie Selig, ou Selig Polyscope Company, qui fait office de pionnier dans le milieu du cinéma car elle est créée en 1896 par William Selig, interprète de vaudeville puis producteur de théâtre et de cinéma. Dans les années 1880, après

³² Notons toutefois que les acteurs John et Ethel Barrymore sont une exception puisqu'ils travaillent et résident à Fort Lee dans la maison familiale.

avoir étudié les travaux des frères Lumière et de Thomas A. Edison, il met au point sa propre caméra ainsi qu'un projecteur (le Polyscope). Son premier film est *The Tramp and the Dog* (Selig, 1896), tourné l'année de l'ouverture du studio dans l'Illinois. Son entreprise n'est pas vraiment florissante, et, en 1905, William Selig est au bord de la faillite à cause de ses litiges juridiques avec Edison et de son incapacité suivre les tendances et les innovations cinématographiques³³. En 1906, pour essayer de se remettre à flot, Selig engage, dans l'espoir de se mettre à la mode du western, le réalisateur et acteur Gilbert « Bronco Billy » Anderson qui a fait ses armes chez Edison et Vitagraph ; cette initiative est payante mais reste un succès en demi-teinte car Selig a toujours du mal à sortir son épingle du jeu. Il faut attendre 1909 pour que l'entreprise connaisse un réel regain de vitalité et se démarque de ses concurrents grâce la production d'une fiction sur les pérégrinations africaines du président Théodore Roosevelt. Ce dernier refuse d'être accompagné par un opérateur de la compagnie pendant son expédition en Afrique ; William Selig décide alors de recréer l'événement de manière artificielle dans son studio, en y installant une jungle tropical et en faisant l'acquisition d'un lion. Dès lors, Selig va utiliser dans ses films la confusion entre les faits divers réels et la fiction en puisant son inspiration dans les gros titres des journaux³⁴.

Même si l'entreprise reste très discrète, de taille relativement réduite par rapport à d'autres firmes et souvent moins performante, il faut néanmoins rendre à Selig ce qui lui revient : c'est cette compagnie de production souvent dépassée qui ouvre la voie au grand départ vers la Californie. En 1907, une équipe dirigée par Francis Boggs est envoyée sur la côte ouest pour le tournage de *The Count of Monte Cristo* (1908, Selig). Selig se trouve donc être la première firme cinématographique à comprendre qu'il est judicieux d'exploiter systématiquement le potentiel des paysages de l'Ouest et leur richesses naturelles³⁵. En 1908, William Selig fait construire pour la modique somme de 75 000 dollars un studio à Edendale, dans la banlieue de Los Angeles³⁶. Il perçoit très vite les avantages tant artistiques qu'économiques de ce déplacement vers une région ensoleillée, offrant une grande variété de panoramas qui pourront être exploités pour eux-mêmes ou comme toile de fond. L'entreprise se targue d'être la seule à pouvoir offrir aux spectateurs des vues grandioses et authentiques à

³³ Charles Musser, *Before the Nickelodeon*, p. 476.

³⁴ Lauren Rabinovitz, "Cutting Back", *Photoplay*, février 1920.

Consulté sur le site Film Reference le 15 octobre 2009: <http://www.filmreference.com/Writers-and-Production-Artists-Ro-She/Selig-William-N.html>

³⁵ Richard Abel, *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1910* (Berkeley : University of California Press, 1999), p. 153.

³⁶ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, p. 161.

l'inverse des autres studios, confinés à l'Est³⁷. De plus, Selig envisage l'espace de production d'une nouvelle façon : le studio devrait fournir immédiatement tout ce qui est nécessaire au tournage d'un film et donc être auto-suffisant ; le studio pourrait idéalement fonctionner de manière totalement indépendante puisqu'il dispose des équipes, du matériel et du cadre. Il est désormais inutile de sortir du studio pour faire des films puisque tout s'y trouve. Poussant à son paroxysme cette revendication d'autonomie, Selig fait construire un zoo affilié au studio en 1913 pour y installer les animaux utilisés lors des tournages ; plus qu'une petite ménagerie, le zoo accueille environ 700 espèces et une fois, le studio fermé en 1917, il fournit à Selig sa principale source de revenus.

Fondée en avril 1907 par l'exploitant de salle George K. Spoor and Gilbert Anderson, Essanay Film Manufacturing Company³⁸ devient l'entreprise clé de l'industrie sur les bords du lac Michigan car elle connaît un dynamisme et un succès plus probant que sa concurrente directe. Anderson, dans la profession depuis plusieurs années, a tourné sous la direction d'Edwin S. Porter dans le célèbre *The Great Train Robbery* (1903, Edison Mfg Co.). Il est également sous contrat avec la compagnie Selig, mais il aspire à s'épanouir en tant que réalisateur et producteur. Anderson se charge de la partie artistique tandis que Spoor est l'homme d'affaires du tandem ; ce dernier, en gestionnaire averti, s'occupe des finances, du marketing et se tient au courant des nouveautés techniques qui pourraient servir au studio³⁹. En juillet 1907, la compagnie produit avec une centaine de dollars son premier film *An Awful Skate, or The Hobo on Rollers* (1907, Essanay) avec dans le rôle principal Ben Turpin, le factotum, inaugurant ainsi la griffe burlesque d'Essanay. Le succès est au rendez-vous car le film rapporte plus de dix fois sa mise, ce qui permet à l'entreprise de s'installer au 1333-45 W. Argyle Street⁴⁰ et d'y créer un studio d'environ six mille mètres carrés où se dérouleront tous les tournages en intérieur. Cependant les films comiques n'arrivent pas à satisfaire la vision artistique d'Anderson qui souhaite ardemment se spécialiser dans les westerns ; il va alors établir des pratiques de tournage innovantes en partant sur la route avec une équipe restreinte à la recherche de paysages susceptibles de coïncider avec les films qu'il veut réaliser.

³⁷ Richard Abel, *The Red Rooster Scare*, pp. 153-154.

³⁸ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, p. 149.

«Essanay» veut dire « S and A » et fait référence aux initiales de ses fondateurs S pour Spoor et A pour Anderson.

³⁹ Geoffrey Bell, *The Golden Gate and the Silent Screen* (Rutherford, New Jersey : Fairleigh Dickinson University Press, 1984), p. 41.

⁴⁰ Charles Musser, *Before the Nickelodeon*, p. 486.

Quittant Chicago, il va de ranch en ranch dans les États de l'Ouest, filme les cavaliers et les employés de ferme locaux et s'attribue souvent le rôle du héros car aucun acteur des compagnies de théâtre rencontré en chemin n'est à même de donner du corps aux aventures de l'homme des plaines qu'il veut montrer. À la tête de la caravane Essanay composée de techniciens, d'une troupe d'acteurs et de cowboys, d'une caméra portative ainsi que d'un laboratoire mobile, Anderson sillonne les routes pour capturer à tout prix l'authenticité de l'Ouest. Il n'a pas encore à l'esprit la nécessité d'une implantation permanente mais souhaite travailler dans les paysages qui lui semblent les plus adaptés pour mener à bien son projet et pouvoir tourner quand bon lui semble⁴¹. Essanay devient le porte drapeau d'une certaine forme de cinéma itinérant, qui n'est pas sans rappeler les pérégrinations des compagnies théâtrales puis des opérateurs de cinéma, explorant le territoire en quête d'images vraies de l'Amérique, en tout cas dans l'esprit de « Bronco Billy » Anderson.

Pour des raisons budgétaires, Max Graf, le nouvel associé du groupe, suggère de s'installer à l'Ouest de manière définitive afin de pouvoir tourner ces scènes d'aventures au grand air. En 1913, la décision est entérinée avec l'ouverture d'une nouvelle branche, Essanay-West Studios, située non loin de San Francisco à Niles. La compagnie est désormais bicéphale car l'activité dans la « Cité du vent » ne faiblit pas. En 1914, la production des comédies atteint son apogée lorsqu'Anderson réussit à débaucher Charlie Chaplin, qui travaillait pour Mack Sennett⁴², en lui promettant 1250 dollars par semaine, un salaire faramineux pour l'époque, et sa propre unité de production. Chaplin réalise et interprète quatorze comédies pour Essanay, à la fois à Niles et à Chicago, et devient le poulain du studio puisque l'essentiel des recettes se fait sur ses films. Le succès ne l'empêche pas de vouloir quitter Essanay pour accéder à une plus grande liberté artistique. Malgré cette défection, la compagnie reste vivace pendant encore quelques années grâce à ses deux espaces de productions, chacun étant relativement spécialisé. Essanay est un exemple intéressant pour comprendre la possibilité d'un travail autonome dans une industrie pourtant très polarisée sur New York et Hollywood; aucun des studios de la compagnie ne s'est établi à proximité des centres de pouvoir traditionnels du cinéma et ils ont pourtant continué à produire des films

⁴¹ Geoffrey Bell, *The Golden Gate and the Silent Screen*, p. 41.

⁴² Mack Sennett, fils d'un forgeron irlandais immigré au Québec, arrive aux États-Unis en 1897. Il entame à New York une carrière artistique, étant comédien, chanteur, danseur, clown, scénographe, avant de devenir réalisateur de comédies. En 1912, soutenu financièrement par la New York Motion Picture Company, il fonde en Californie le studio Keystone, qui lance les carrières de plusieurs grands interprètes du cinéma burlesque, tels que Charlie Chaplin, Mabel Normand et Roscoe « Fatty » Arbuckle.

jusqu'en 1918, avant que ne s'amorce le déclin de l'entreprise. Le cas d'Essanay montre qu'au début du vingtième siècle certaines compagnies peuvent fonctionner de manière presque auto-suffisante et s'intégrer dans une vie industrielle plus diversifiée qui ne sera pas uniquement axée sur le cinéma.

b) Le cas Lubin à Philadelphie

Siegmund Lubin, juif allemand originaire de Breslau en Silésie (aujourd'hui Wrocław en Pologne), s'installe aux États-Unis en 1867 et ouvre une boutique d'opticien en Pennsylvanie. Très rapidement il se passionne pour les inventions d'Edison et se reconvertit dans la distribution de films et l'exploitation de salles de projection permanentes à Philadelphie, Baltimore et Atlantic City, puis à New York, Cincinnati et Richmond. Lubin veut qu'on utilise le terme « Théâtre » quand on parle de ses salles et met un point d'honneur à proposer des devantures aux ornements élaborés pour attirer l'œil du public ; il sent que les films ont besoin de publicité pour se démarquer⁴³.

En 1902, il décide de créer sa propre entreprise cinématographique, Lubin Manufacturing Company et de commencer à réaliser des films. Lubin copie et revisite bien souvent des films qui existent déjà, proposant par exemple sa propre version des succès d'Edwin S. Porter, *The Great Train Robbery* (1903, Edison) ou *Uncle Tom's Cabin* (1903, Edison). Dès le début, Lubin envisage réellement le cinéma comme une distraction familiale permettant de partager des souvenirs et de se projeter dans l'avenir, un divertissement pour tous garantissant à l'industrie un futur prometteur⁴⁴. Il décide d'abandonner la gestion des salles, la distribution et l'exportation pour se concentrer sur la production cinématographique, plus à même, à ses yeux, de lui apporter la gloire et la reconnaissance à laquelle il aspire. En 1907, il installe son premier studio dans le quartier d'affaires de Philadelphie. En 1909, il transforme son entreprise en société avec un capital de départ évalué à cent mille dollars, offrant des parts aux membres de sa famille participant au projet⁴⁵. Lubin donne une nouvelle dimension au travail dans le milieu du cinéma ; il amène le monde des affaires, avec ses enjeux économiques et son fonctionnement maîtrisé, dans une industrie encore artisanale et balbutiante. Même s'il est vrai qu'Edison a posé les bases de la réglementation du milieu avec

⁴³ Joseph P. Eckhardt, *The King of Movies : Film Pioneer Siegmund Lubin* (Madison/Teaneck/London : Fairleigh Dickinson University Press, 1997), pp. 41-43.

⁴⁴ Joseph P. Eckhardt, *The King of Movies*, pp. 76-77.

⁴⁵ Joseph P. Eckhardt, *The King of Movies*, p. 80.

son Trust tentaculaire pour contrôler les différentes compagnies, Lubin donne aux compagnies de production les moyens de devenir des entités économiques relativement indépendantes et on peut voir en lui un nabab (*mogul*) avant l'heure.

Un an plus tard, en 1910, il crée au nord de la ville, à l'angle d'Indiana Avenue et de la Vingtième Rue, «*Lubinville*», la capitale de son petit empire cinématographique. Cette cité du cinéma créée par Lubin témoigne de son génie en matière d'organisation et de financement puisqu' en moins d'un an, il réussit à récolter les fonds pour faire construire un studio colossal et la pointe de la technologie moderne⁴⁶. «*Lubinville* », le nom choisi par les journalistes est univoque ; on comprend que le studio Lubin rappelle la densité de population et la concentration d'activités qui sont habituellement l'apanage du monde urbain. En 1915, dans le magazine Photoplay, Esther Pennington décrit la frénésie du studio et la cohue à l'heure des repas; elle met en avant la singularité de cet univers irréel et bigarré, qui vit à son propre rythme, où une multitude d'histoires et d'époques se rencontrent :

Le cœur de Lubinville est une forteresse. [...] Derrière ses murs, on voyait une scène qui, pour un instant, ressemblait à l'intérieur d'une caserne anglaise. Des soldats vêtus aux uniformes rouges se déplaçaient d'un bâtiment à l'autre en traversant une cour installée entre de hauts murs militaires [...] Une jeune femme affublée d'un costume en velours côtelé de cavalière de l'Ouest, sombrero sur la tête, les regardait, debout. Dans l'embrasure d'une porte, une fille en tenue de Quaker attendait de pouvoir parler à un homme dont l'accoutrement disait qu'il était un Puritain anglais de l'époque d'Olivier Cromwell, mais que sa franche gaieté plaçait plutôt du côté des Cavaliers que des Têtes Rondes. [...] Tout à coup, une cloche impudente retentit. Instantanément les hommes et les jeunes femmes se précipitèrent vers une porte située à gauche dans un coin de la cour. Les grands bâtiments situés autour déversèrent d'autres hommes et d'autres femmes par les portes du bas et par les escaliers escarpés qui menaient à d'autres portes donnant l'impression d'être posées sur les toîts de verre. « Déjeuner ! » cria une fille d'une voix perçante [...] Ils étaient en quelque sorte coincés dans l'embrasure de la porte, s'entassant dans des escaliers comme une foule dans une pièce de théâtre, un étrange mélange de nationalités et d'époques, vêtus comme des romains ou parées de robes de soirée, représentant toutes les couches de la société de l'empereur à la femme de ménage, tous heureux et avec un faim de loup⁴⁷.

⁴⁶ Joseph P. Eckhardt, *The King of Movies*, p. 80.

⁴⁷ Esther Pennington, "On the Inside at Lubinville," *Photoplay Magazine*, Février 1915, pp. 129-133. Consulté sur le site *The Silent film Bookshelf* le 15 octobre 2009 :

http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/5_lubin3.htm

Ma traduction: "Lubinville proper is a fortress. [...] Within the gates there flashed a scene that for an instant looked like the interior of a British barracks. Red-coated soldiers were passing from one building to another

Le studio est dépeint comme une sorte d'espace-temps hors du commun, où tous les repères et les habitudes sont brouillés, le passé et le présent se télescopant, tous les lieux étant réunis.



Document 11 – Sous la verrière à Lubinville en 1915
Source: Theater Collection, Free Library of Philadelphia.

À Lubinville, appelé « Nouveau studio modèle » par son fondateur⁴⁸, les bornes temporelles et les frontières spatiales semblent être abolies comme par enchantement pour créer un monde nouveau, isolé derrière un immense mur de briques. Les installations sont colossales, témoignant du rêve démesuré de Siegmund Lubin; selon ses dires, il est possible d'installer dans cette citadelle de pierre, d'acier et de verre, quatorze plateaux, même si, en réalité, seulement cinq tournages peuvent être gérés simultanément, ce qui est déjà considérable. L'ampleur des lieux est telle qu'on peut y apporter des accessoires et des décors aussi encombrants qu'une locomotive de train. En plus des installations traditionnelles, telle l'indispensable verrière, on trouve à Lubinville des innovations technologiques

across a courtyard set between structures of high, military walls. [...] A girl in western riding costume of corduroy and sombrero stood watching them. A girl in Quaker garb waited in a doorway to talk with a man whose raiment proclaimed him an English Puritan of Oliver Cromwell's time, but whose unalloyed mirth marked him more Cavalier than Roundhead. [...] Suddenly there clanged a brazen bell. Instantly men and girls rushed toward the doorway in the left-hand corner of the courtyard. The tall buildings around the place emptied other men and other girls from low doorways and from high stairways that led up to other doors that seemed to be set in the glass roofs. "Luncheon!" a girl shouted shrilly. [...] They wedged somehow into the doorway, flocking up the stairs like a mob in a play, a strange medley of nationalities and periods, all the way from tuniced Romans to double-tuniced evening gowns, and all the grades from emperor to scrubwoman, all happy, all ravenously hungry".

⁴⁸ Joseph P. Eckhardt, *The King of Movies*, p. 83.

impressionnantes comme, par exemple, un système de trappes, de réservoirs et d'évacuations qui permet de filmer des inondations et des scènes utilisant de grandes quantités d'eau⁴⁹.

Le succès est au rendez-vous ; le modèle « lubinien » s'exporte dans le reste du pays et d'autres studios s'ouvrent en Pennsylvanie (Bretzwood Studio), en Floride et en Californie. Pourtant la chute de la compagnie va être aussi fulgurante que l'a été l'ascension de son fondateur et, à partir de 1914, les unités de production de Lubin ferment les unes après les autres. L'entreprise a vraisemblablement apporté une dimension nouvelle à l'industrie du film. On comprend que, grâce aux ambitions de Lubin, les studios commencent réellement à devenir des « usines à rêves »⁵⁰ réunissant des installations aussi complexes que coûteuses et permettant en théorie de filmer les projets les plus fous ou les plus grandioses. La création de l'inédit et du sensationnel, qui semble être le moteur du studio Lubin, va inspirer les autres compagnies quand elles créeront leurs propres infrastructures. Le studio doit dès lors être envisagé tout d'abord comme un espace protégé des regards trop curieux et des convoitises, mais surtout comme l'espace où sont réunis tous les moyens humains et techniques possibles pour que le rêve devienne réalité sur l'écran.

c) Au Sud

Comme nous l'avons mentionné précédemment, pendant les premières années du cinéma, la recherche de lumière est un facteur déterminant dans le choix des espaces de tournage et de production. Il n'est pas forcément aisé pour toutes les compagnies de dépêcher régulièrement des équipes à travers le pays ou d'accomplir la grande traversée vers l'Ouest californien. Ainsi il leur faut trouver une solution plus accessible et moins onéreuse à l'Est ; la Floride semble être tout à fait appropriée, en tout cas temporairement, pour obtenir de meilleures conditions d'exploitation à frais réduits. Grâce à son climat très favorable et son ensoleillement, on peut y tourner toute l'année sans interruption d'activité. On y trouve également une palette variée de paysages exploitables (mer, forêt, jungle, marécages, mais aussi ville) et une certaine touche d'exotisme. De plus, à l'époque, le marché immobilier est extrêmement bas en Floride et la main-d'œuvre fort peu onéreuse, ce qui permet d'envisager

⁴⁹ Joseph P. Eckhardt, *The King of Movies*, p. 83.

⁵⁰ Nous empruntons l'appellation « usine à rêves » à Hortense Powdermaker.
Hortense Powdermaker, *Hollywood: the Dream Factory* (New York: Grosset & Dunlap, 1950).

des projets à moindre coût⁵¹. Les producteurs et cinéastes new-yorkais voient donc en Jacksonville de nouvelles possibilités pour l'industrie du film.

Après avoir passé plusieurs hivers à tourner en Floride, la compagnie Kalem installe en 1908 à Jacksonville le premier studio permanent où est réalisé *A Florida Feud : Or Lost in the Everglades* (1908, Kalem) ; le succès du film repose sur la qualité de la photographie due à la luminosité qui va séduire plus d'un professionnel⁵². Le studio floridien de Kalem se spécialise ensuite dans les productions mettant en scène la guerre de Sécession⁵³. Rien ne destine cette ville de soixante mille habitants, dont l'offre culturelle est jusqu'alors limitée, à devenir la «Capitale hivernale mondiale du Film» (*Winter Film Capital of the World*), et néanmoins, du fait de son climat des plus agréables, d'autres entreprises y affluent rapidement, faisant de la Floride un concurrent direct de la Californie. À l'hiver 1910-1911, Selig installe ses quartiers d'hiver à Jacksonville dans un studio complété par une ménagerie ; en 1912, c'est Lubin qui y ouvre son studio après quelques séjours provisoires ; la même année, deux piliers de Kalem, Gene Gauthier et Sidney Olcott, créent une compagnie et un studio indépendant, Gene Gauthier Feature Players ; pour finir, en 1913, Majestic suit le mouvement⁵⁴. Mais à peine l'installation de ces nouveaux studios commencée, déjà le déclin de Jacksonville s'amorce et, en 1917, une grande majorité de compagnies la désertent définitivement. Si Jacksonville tombe peu à peu dans l'oubli pour les professionnels blancs, certains studios vont continuer à vivre grâce aux cinéastes et acteurs noirs, en particulier le studio Norman qui accueille Oscar Micheaux⁵⁵ et la compagnie Lincoln Motion Picture⁵⁶, fers de lance de nombreux films raciaux (*race films*) visant à réintégrer les Afro-Américains dans la norme sociale américaine⁵⁷. Ainsi, la popularité de la Floride n'aura peut-être pas été qu'un feu de paille.

La migration vers le Sud-Est souligne le développement d'une pratique de plus en plus décentralisée de l'activité cinématographique; les différentes compagnies de production

⁵¹ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, p. 153.

⁵² Gene M. Burnett, *Florida's Past : People and Events that Shaped the State, Volume 3* (Sarasota, Florida : Pineapple Press, 1996), pp. 31-32.

⁵³ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, p. 153.

⁵⁴ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, p. 155.

⁵⁵ Oscar Micheaux (1884-1951) est le premier cinéaste afro-américain de renom. Il connaît son premier succès en 1919 avec *The Homesteader*, mais son film le plus célèbre est *Within Our Gates* (1920) qui se veut une réponse virulente aux propos racistes de D.W. Griffith dans *The Birth of a Nation* (1914).

⁵⁶ La Lincoln Film Company est la première entreprise de production noire américaine, fondée en 1916 par l'acteur Noble Johnson et son frère George Johnson.

⁵⁷ Informations collectées sur le site internet des studios Norman à Jacksonville, consulté le 15 octobre 2009: <http://normanstudios.org/>

n'hésitent pas à se déplacer ou s'implanter dans plusieurs villes des États-Unis à la fois. Les équipements de New York et du New Jersey ne semblent pas suffire aux ambitions complexes du cinéma américain qui veut du sensationnel comme du vraisemblable, de l'époustouflant comme de l'authentique. Il devient également évident qu'il faut pouvoir tourner sans interruption pour dégager plus de profits. La popularité de la Floride témoigne peut-être d'une certaine remise en cause du monopole new-yorkais, mais elle illustre surtout une véritable hésitation à faire le grand saut continental vers la Californie. Il serait donc plus juste de considérer les studios de Jacksonville comme la marge d'un phénomène conservant son épiscentre dans la Grosse Pomme. Le Sud fait finalement partie des infrastructures du pôle cinématographique de l'Est et les annexes de Floride ne semblent pas avoir été assez puissantes pour faire déménager le foyer décisionnel hors de New York. En restant à l'Est, on peut conserver les anciens centres du pouvoir cinématographique mais aussi développer des satellites efficaces; on assiste plus à une extension, un élargissement de la profession qu'à la révolution de l'industrie du film qui va en fait s'amorcer avec le départ pour Los Angeles et la création d'Hollywood. Un nouvel équilibre géopolitique commence à se dessiner sur le territoire national à partir du moment où le cinéma permet à la Californie de s'affirmer comme une région avec un pouvoir économique puis politique fort, s'opposant à celui historiquement détenu par le Nord-Est.

Les racines du cinéma américain se trouvent sur la côte est qui demeure le berceau de la vie culturelle aux États-Unis au tournant du siècle. Alors que l'industrie du divertissement devient de plus en plus importante dans la vie sociale, les images en mouvement apparaissent comme la nouvelle attraction à même de fédérer la population dans son ensemble. La popularité grandissante des films auprès des publics masculins et féminins, américains et immigrants, vieux et jeunes, amène les professionnels à intensifier et étendre leur activité à l'ensemble du territoire national. Pendant les premières décennies du vingtième siècle, le pays fourmille de *nickelodeons* (cinémas de quartier) et de salles de projection en tout genre, et les espaces de production doivent eux aussi se multiplier pour satisfaire une demande toujours plus forte. À une période où le cinéma se cherche lui-même à travers la définition de ses métiers et de ses enjeux, les exigences des spectateurs sont le moteur des décisions artistiques, des avancées techniques et des choix d'implantation du milieu.

Dans son ouvrage, Eileen Bowser mentionne la question posée par le journal *The Mirror* : « Jusqu'où ira une compagnie moderne de cinéma pour saisir 'une atmosphère' nécessaire à l'action d'un film de fiction ? »⁵⁸. La réponse est relativement simple : pour produire les films qui vont plaire au plus grand nombre, il faut, semble-t-il, investir presque tous les recoins de l'espace américain, occuper les États-Unis d'une côte à l'autre, coloniser le pays avec des studios. Aujourd'hui, on ne se souvient pas ou peu de la force de l'Est dans le cinéma des premiers temps puisque le cinéma américain est désormais assimilé à Hollywood dans la pensée collective. Toutefois, il ne faut pas perdre de vue que l'installation en Californie, qui va transformer radicalement l'industrie du film, débute très peu de temps après l'éclosion de Fort Lee et des autres pôles de production. Le cinéma se déploie donc de manière quasi concomitante à plusieurs endroits stratégiques et on s'aperçoit que l'essor de l'industrie du film aux États-Unis est une sorte d'événement global intégrant simultanément les différentes régions américaines.

II. « Go West ! » : mobilité et éclosion d'Hollywood

Avec la naissance d'Hollywood et l'avènement de la Californie grâce au cinéma, un rééquilibrage des centres de pouvoir aux États-Unis se met en place. Pour comprendre les enjeux de la performance du milieu cinématographique dans l'Amérique des années 1900-1910, il faut emprunter à Kevin Brownlow, spécialiste incontesté du cinéma muet aux États-Unis, cette remarque très juste : « La véritable source de pouvoir dans l'industrie du film des débuts [est] le soleil »⁵⁹. Nous avons déjà mentionné cet aspect, pourtant on ne dira jamais assez qu'à l'époque l'industrie du film est vraiment tenue d'abord par la nécessité de trouver la luminosité et la chaleur indispensables pour réussir à tourner sans interruption, et, ensuite, mais de façon moins importante, par le désir de certains producteurs de s'éloigner d'Edison et de la *MPPC*.

Le souci de rentabilité doit retenir notre attention car il est lié à un changement déterminant qui s'opère dans la profession, présenté par Charles Musser comme « l'avènement du producteur ». Si, pendant longtemps, le cameraman est la pierre angulaire

⁵⁸ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, p. 153.

Ma traduction : "How far will a modern motion picture company go to get 'atmosphere' for a film drama?"

⁵⁹ Kevin Brownlow, John Kobal, *Hollywood: The pioneers* (Londres : William Collins, Sons & co., 1979), p. 31. Ma traduction : "The true source of power for early film industry [is] the sun".

du système de production car il est responsable de la qualité des images, dans les années 1910, on passe à un modèle de production centré sur la gestion et non plus sur la collaboration artistique. Le producteur est chargé du bon fonctionnement de plusieurs unités et une plus grande division hiérarchique du travail apparaît. L'abandon des films d'actualités au profit d'une production suivie et massive de films de fiction participe de cette métamorphose de l'industrie du film qui a désormais besoin de administrateurs à la tête des opérations. Le cinéma est en quête d'une certaine forme de respectabilité; il essaye de devenir plus qu'une attraction foraine en s'organisant pour proposer des films plus longs, avec un contenu narratif construit et cohérent. La profession sort de la sphère artisanale pour rentrer dans le monde de l'entreprise moderne où la notion de profit ne peut pas être négligée⁶⁰. Et dans le domaine de la production cinématographique, le profit et les résultats sont liés au soleil ; la chambre de commerce de Los Angeles en garantit trois cent cinquante jours par an, alors certaines compagnies décident d'aller vérifier si ces dires sont vrais.

1. Hollywood avant le cinéma

Au tournant du siècle, Los Angeles et ses alentours bénéficient d'un battage actif organisé par les autorités locales pour promouvoir la région et son potentiel commercial ; la Californie offre des ressources naturelles abondantes, un marché immobilier bas, un climat tempéré. Ce discours commercial vise à vendre l'endroit aux investisseurs potentiels, mais il ne devient pleinement efficace que lorsqu'on y intègre des éléments socio-historiques en dépeignant Los Angeles comme le point de rencontre d'un passé mythique et du monde industriel moderne. Présenter Los Angeles comme une ville à deux visages permet de pérenniser l'image légendaire de la Californie comme un lieu d'interactions fructueuses. Le cinéma, profession en plein essor qui essaye de créer son identité propre, semble comprendre les désirs d'expansion et de reconnaissance de la ville. Los Angeles apparaît donc comme le lieu idéal pour que les cinéastes et les producteurs puissent se réinventer loin des schémas traditionnels qui régissent l'Est et développer des espaces de production inédits. Pareillement

⁶⁰ Charles Musser, « Le Cinéma américain des premiers temps et ses modèles de production », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 46, no.1 (1995), pp. 49-51.

confrontés à la nécessité de se définir clairement, Los Angeles et le cinéma semblent se reconnaître et se plaire rapidement⁶¹.

a) D'une zone agricole à une ville autonome



Document 12 – le paysage agricole de Beachwood Canyon en 1897
Source: Marc Wanamaker, Robert W. Nudelman, *Early Hollywood*.⁶²

Appartenant à l'origine à la région de l'Old Rancho en Californie du Sud, Hollywood s'étend sur huit kilomètres, le long des collines de Santa Monica. Les premières constructions y voient le jour à partir des années 1850, mais les ranchs des propriétaires terriens cèdent la place aux exploitations de moindre envergure quand de petits fermiers s'y installent dans les années 1880. L'habitat y est sommaire et l'architecture agricole. Malgré son paysage semi-aride, la vallée de la Cahuenga est une sorte de jardin d'Eden ou plutôt un verger fécond situé dans la « *Frostless belt* », région au nom évocateur; le sol est riche et le climat très favorable aux cultures, la zone est donc utilisée pour faire pousser une grande variété de produits maraîchers⁶³. Ce qui va devenir le fief du cinéma n'est à la base qu'une banlieue rurale de Los Angeles, formée essentiellement de terres agraires. En 1886, un homme d'affaires et promoteur, Harvey Henderson Wilcox fait l'acquisition d'une grande partie des terrains de la région pour les subdiviser et les revendre. Quelques années auparavant, en bon spéculateur, il

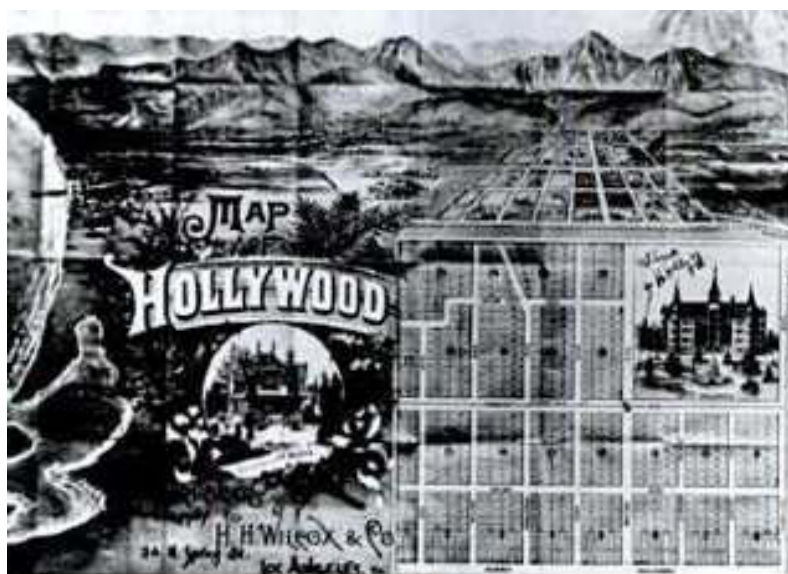
⁶¹ Denise M. McKenna, "The City That Made the Pictures Move : Gender, Labor, and the Film Industry in Los Angeles, 1908-1917", thèse, New York University, 2008, pp. 18-20.

⁶² Marc Wanamaker, Robert W. Nudelman, *Early Hollywood / Images of America* (New York : Arcadia Publishing, 2007).

La large collection de photographies d'Hollywood proposée par Marc Wanamaker et Robert W. Nudelman appartiennent aux archives du studio Bison et à celles du Hollywood Heritage Museum.

⁶³ Marc Wanamaker, Robert W. Nudelman, *Early Hollywood*, p. 9.

a flairé l'explosion du marché terrien engendré par le succès du chemin de fer en la Californie et une meilleure desserte ferroviaire des zones avoisinant Los Angeles. En février 1887, Wilcox fait faire une carte, enregistrée auprès du comté de Los Angeles, sur laquelle il redistribue ses terres en parcelles plus petites et organise l'espace libre afin d'amorcer la création d'une zone ordonnée et urbanisée avec des rues aux noms hypothétiques, des parcs, des aires de pique-nique, un hôtel⁶⁴. Sa femme lui suggère de changer le nom de l'endroit, proposant « Hollywood » qui sonne mieux et sera, selon elle, plus vendeur que « Cahuenga Valley ». Le projet démiurgique de Wilcox va donner naissance à une ville, certes virtuelle, qui permet pourtant aux acheteurs potentiels de se projeter dans ce que pourrait être Hollywood une fois les terrains vendus et les infrastructures installées. S'inspirant de la grille de référence élaborée à l'époque de Thomas Jefferson et de son schéma traditionnel que l'on retrouve sur l'ensemble du territoire national, Wilcox fait sortir du néant l'idée d'un ensemble structuré qui aurait une fonction toute autre que l'exploitation agricole ; il permet d'appréhender cet espace comme une terre des possibles.



Document 13 – Les parcelles proposées sur la carte de Wilcox
Source: Gregory Paul Williams, *The Story of Hollywood*.

Après le décès de Wilcox en 1891, sa veuve et son nouvel époux reprennent son travail de popularisation et de ventes des terres, concurrencés par d'autres entrepreneurs, et les artères principales de cette banlieue voient le jour : Sunset Boulevard, Santa Monica Boulevard, Western Avenue, Seward Street, Gower Street. De 1894 à 1896, la modernisation se poursuit grâce à l'intensification du réseau ferré dans la vallée qui fournit un service de

⁶⁴ Gregory Paul Williams, *The Story of Hollywood: An Illustrated History* (Los Angeles : BL Press, 2006), pp. 14–16.

transports en commun reliant plus efficacement l'endroit à Los Angeles, puis en 1897 un bureau de poste est ouvert. Cependant, dans les années 1890, Hollywood reste encore une bourgade excentrée, manquant de services (eau, école, voirie), encore fortement dépendante de la « Cité des anges ». Enfin, en novembre 1903, devant l'augmentation du nombre d'habitants et l'accroissement de leurs besoins, Hollywood devient, après un vote local, une ville autonome et non plus un satellite isolé de Los Angeles. Elle est délimitée précisément par Normandie Avenue à l'est, Fairfax Avenue à l'ouest, les montages de Santa Monica au nord et Fontaine avenue au sud⁶⁵.



Document 14 – Vue d'Hollywood qui se développe, depuis Olive Hill – 1895

Source: Marc Wanamaker, Robert W. Nudelman, *Early Hollywood*.

b) Une commune résidentielle qui attire le cinéma

Quand on étudie Hollywood dans les années 1900, grâce aux photographies réunies dans l'ouvrage de Marc Wanamarker et Robert W. Nudelman, on a du mal à y imaginer l'implantation de l'industrie du film et la colonisation qui s'ensuivra. En effet, on s'aperçoit qu'avant cette invasion par le milieu du cinéma, Hollywood est une commune tranquille aux rues équipées d'un éclairage électrique moderne et ponctuées de belles demeures d'habitation installées sur de vastes terrains individuels, avec quelques champs ici et là; la circulation s'y fait en voiture attelée, en automobile ou en tramway. On y trouve l'Hôtel Sackett, plusieurs magasins généraux (Scott, Blondeau), des tavernes, des églises, trois écoles primaires et un lycée construits en 1904, un hôtel de police. Hollywood apparaît comme l'archétype de la

⁶⁵ Marc Wanamaker, Robert W. Nudelman, *Early Hollywood*, p. 19.

ville moyenne (*middle town*), sorte image d'Épinal américaine présentant un cadre de vie idéal dans une communauté restreinte qui bénéficie néanmoins de tout le confort moderne requis, à mi-chemin entre le village et la métropole⁶⁶. Les photographies laissent transparaître une certaine aisance ainsi qu'une douceur de vivre : il y a de l'espace pour installer de larges avenues bordées d'arbres, construire des maisons relativement luxueuses, et en aucun cas on y ressent la moindre sensation de congestion. Avant même d'attirer les célébrités, Hollywood semble respirer le bien-être et l'opulence.



Document 15 – Prospect avenue (aujourd'hui Hollywood boulevard) et Highland avenue 1904

Source : Marc Wanamaker, Robert W. Nudelman, *Early Hollywood*.

Ce n'est pourtant pas cette dimension bourgeoise qui va séduire des professionnels du cinéma entreprennant le déplacement mais la qualité des paysages offerts par la Californie du sud, des paysages authentiques qui font trop souvent défaut à l'Est pour certains tournages. La quête du spectaculaire, de la variété et surtout d'une lumière plus intense et plus durable attire leur attention vers la Californie, même s'ils peuvent déjà partiellement satisfaire ces différentes exigences cinématographiques en Floride. Les cinéastes n'y voient pas seulement une région où il fait bon vivre et travailler mais principalement la terre des westerns, un espace historique et mythique. Comme nous l'avons mentionné précédemment, c'est en fait à la compagnie Selig Polyscope que l'on doit l'installation de studios à l'Ouest en 1908, après y avoir organisé en 1907 le tournage des extérieurs de *The Count of Monte Cristo* (1908, Selig).

⁶⁶ L'idée de la "ville moyenne" aux États-Unis est théorisée à la fin des années 1920 par Robert et Helen Lynd. Robert S. Lynd, Helen Lynd, *Middletown : A Study In Contemporary American Culture* (New York : Harper, Brace and Company, 1929).

Ouvrage consulté sur le site des archives nationales américaines le 23 octobre 2009 : <http://www.archive.org/details/middletownastudy010202mbp>

Francis Boggs fait aménager des infrastructures permanentes sur un terrain qu'il loue à l'arrière d'une laverie chinoise sur Olive Street avant que le colonel Selig ne fasse bâtir un véritable studio à Edendale situé à l'est d'Hollywood.



Document 16 – Hollywood en 1905, une ville résidentielle
Source : Marc Wanamaker, Robert W. Nudelman, *Early Hollywood*.

D'autres entreprises suivent rapidement cette première initiative, sans pour autant avoir à l'esprit une implantation définitive⁶⁷. La New York Motion Picture Company envoie sa filiale Bison Western Film en novembre 1909 ; en 1910, voilà Biograph avec à sa tête le cinéaste David Wark Griffith qui tourne à Los Angeles *In Old California*; en 1911, c'est au tour de Vitagraph, Nestor, l'Independent Motion Picture, et l'Universal Film Manufacturing Company ; en 1912, arrivent le Mack Sennett's Keystone Studio, la Columbia Film Company et Lubin ; en 1913, la Jessy L. Lasky Feature Play Company continue le mouvement. Toutes investissent des cours, d'anciens commerces, des granges mais construisent également des studios, d'abord sommaires puis plus élaborés, sur des terrains encore inoccupés⁶⁸. En 1913, après avoir fait plusieurs voyages saisonniers puis transité quelques temps par le centre de Los Angeles, une quinzaine de compagnies de production travaillent à Hollywood; même si beaucoup conservent leurs quartiers généraux dans le Nord-Est, Los Angeles et ses environs deviennent un important centre de production mais aussi de décision pour l'industrie du film.

⁶⁷ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, pp. 151- 152.

⁶⁸ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, pp. 152-159.

Marc Wanamaker, Robert W. Nudelman, *Early Hollywood*, p. 31.

Allen John Scott, *On Hollywood : The Place, The Industry* (New York : Princeton University Press, 2005), p. 18.

2. D'un établissement temporaire à une installation définitive

Les années 1900-1910 semblent marquer un véritable tournant tant pour l'activité cinématographique aux États-Unis que pour la partie sud de la Californie. En effet, pour les deux c'est une période d'expansion et d'affirmation. Selon le recensement de 1910, Los Angeles compte 319 198 habitants, auxquels s'ajoutent les 150 000 résidents des communes alentour dans un rayon de trente kilomètres. Sa population a augmenté très rapidement pendant les dernières décennies, plus grâce à son potentiel d'investissement et son attrait touristique qu'à son dynamisme industriel, et elle est désormais la dix-septième ville des États-Unis. Sa population est majoritairement constituée de citoyens très aisés ou de la classe moyenne⁶⁹. Cette même année, la commune d'Hollywood est réintégrée à l'agglomération de Los Angeles. La ville est synonyme d'essor et c'est un autre atout de séduction pour une industrie cinématographique en plein développement ; d'ailleurs l'installation des cinéastes et producteurs semble amorcer l'ascension fulgurante de l'État et son accession à un plus grand pouvoir sur le territoire national. Pourtant, si c'est une sorte d'accord économique tacite qui attire les professionnels en Californie, l'installation définitive des cinéastes semble montrer qu'il y a vraisemblablement plus qu'un gain pécuniaire dans ce grand déménagement.

a) Un emplacement idéal dans une Californie polymorphe

Selon Eileen Bowser et Kevin Brownlow, 1911 est l'année déterminante dans l'affirmation d'Hollywood comme nouveau foyer de la production cinématographique aux États-Unis, concurrençant New York. En effet, cette année-là s'ouvre le premier véritable studio à proprement parler, géré par la Centaur Company, filiale californienne de Nestor. C'est le réalisateur Al Christie qui choisit le terrain sur Sunset Boulevard⁷⁰. À partir de ce moment, l'implantation définitive du cinéma dans la région de Los Angeles est lancée. C'est la fin des allées et venues entre les deux côtes, des tournages temporaires et des studios de fortune. L'industrie du cinéma semble réellement prête à investir en Californie du sud ; les installations précaires cèdent donc définitivement la place à des lieux de travail organisés et

⁶⁹ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, p. 159.

Denise M. McKenna, "The City That Made the Pictures Move", pp. 23-24.

Mc Kenna présente Los Angeles comme le berceau de la spéculation aurifère et immobilière, ce qui est fait une ville connaissant des « booms » perpétuels.

⁷⁰ Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By...* (New York : Alfred A. Knopf, 1968), p. 31.

équipés du matériel nécessaire à la production de films. Il est dès lors impossible de stopper l'irrésistible avancée du cinéma américain qui a trouvé l'endroit où il sera à même de se réaliser pleinement.

Il faut se rendre compte qu'Hollywood est un espace de liberté pour les professionnels du cinéma, en particulier les cinéastes, car ils sont loin du contrôle de leurs patrons, les producteurs, bien souvent restés à New York ; leur environnement professionnel quotidien est plus ouvert et plus égalitaire qu'il ne l'était auparavant. Au moment où les studios se créent en Californie, ils échappent de manière transitoire à la forte hiérarchie du système qui se met en place. Si New York, le New Jersey ou encore Chicago demeurent les sources de financement de l'industrie du film, Los Angeles et Hollywood en sont le cœur artistique. Un voyage en train de quatre jours séparent les différents pôles de la production et les équipes californiennes vivent et travaillent sans connaître pour l'instant de pression majeure de la part des producteurs. Les pourvoyeurs de fonds sont restés à l'Est, près des centres boursiers et des milieux d'affaires, et ils n'interviennent qu'occasionnellement, par le biais d'émissaires, dans la vie des studios aménagés à l'Ouest⁷¹.

En outre, comme nous l'avons déjà mentionné, Hollywood offre une concentration et une variété de paysages « prêts-à-filmer », un cadre absolument exceptionnel dont Richard V. Spencer chante les louanges dans un article écrit en avril 1911, dans *Moving Picture World* :

A trente kilomètres à l'ouest se trouvent les plages de loisir offrant une large variété de stations balnéaires à moins de quarante minutes de la ville en tramway... On peut y faire des prises pour des comédies nautiques ayant Atlantic City ou Coney Island comme toile de fond [...] Plusieurs scènes de rues ou scènes urbaines ont été tournées par les compagnies Selig, Biograph ou Essanay

Dans le même rayon de trente kilomètres, on peut trouver des maisons de campagne et des jardins parmi les plus beaux du monde. [...] Un train de montagne panoramique offre au touriste blasé un invitation visuelle sous la forme d'un voyage de quarante minutes le transportant des roses aux sommets enneigés. Toujours dans le même périmètre, à proximité de Pasadena, il y a deux missions historiques, San Gabriel et San Fernando [...]

Los Angeles et ses environs se sont fait une réputation dans la production de films de western et d'Indiens. Cet endroit, comparé à tous les autres, est l'emplacement idéal pour produire ce genre de films. Vous y trouvez l'indispensable paysage vallonné, entrecoupé de

⁷¹ Kevin Brownlow, John Kobal, *Hollywood: The pioneers*, p. 91.

contreforts, de dangereux canyons et offrant des rangées de hautes montagnes en arrière-plan...⁷²

Hollywood est pour ainsi dire un lieu total, complet, ou global qui réussit le tour de force de rassembler en un seul et même endroit la diversité de l'espace américain. On peut aller plus loin en disant qu'Hollywood est en quelque sorte un lieu de réunification ou un lieu de synthèse visuelle où l'on trouve ce que les États-Unis ont de plus beau à offrir en termes de vues et de panoramas. L'espace californien est aussi un espace caméléon qui peut figurer l'ensemble du territoire. Les professionnels sont venus y chercher la terre des westerns pour la mettre dans la boîte, mais ils trouvent finalement un lieu bien plus impressionnant puisqu'il est polymorphe. La Californie, à la manière des acteurs, est capable d'endosser un grand nombre de rôles et de représenter une multiplicité d'endroits ; elle peut donner à voir l'Ouest comme l'Est, le Sud et le Midwest, la ville comme la campagne, la mer comme la montagne.

En s'installant à Hollywood, l'industrie du film trouve la région qui va lui permettre de recréer l'intégralité de l'Amérique dans ses œuvres. Si l'on en croit l'article de Spencer, les déplacements y sont rapides, ce qui facilite grandement le travail des équipes et minimise les coûts de production. Ce qui était impossible dans les autres zones de production, à savoir offrir des paysages authentiques en adéquation avec l'intrigue de chaque film, devient réalisable à Hollywood puisqu'en Californie les professionnels du film arrivent à reconstituer tous les types de paysages américains. Offrant une circulation aisée à travers l'ensemble des sites californiens utilisables dans les films, Hollywood dépasse certainement les attentes initiales de l'industrie cinématographique des premiers temps. Aucun autre endroit aux États-Unis et peut-être dans le monde ne semble pouvoir rivaliser avec la Californie du sud, et les

⁷² Richard V. Spencer, "Los Angeles as a Producing Center", *Moving Picture World*, 8 avril 1911, p. 768, dans Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, p. 160.

Ma traduction : "Twenty miles to the west lie the pleasure beaches with a score of high class beach resorts within a forty minutes' trolley ride to the city... There may be taken resort comedies with an Atlantic City or Coney Island background [...] Various street scenes and scenes in the city parks have been pictured by the Selig, Biograph and Essanay companies.

Within the same twenty-mile radius may be found some of the most beautiful country homes and gardens in the world. [...] A scenic mountain railway offers the weary tourist an allurement in the shape of a trip from the roses to the snow line in forty minutes. Within the same radius and near Pasadena are two historic missions, San Gabriel and San Fernando [...]

Los Angeles and vicinity have acquired their reputation in the production of Western and Indian pictures. Here, of all places, is the ideal location for the production of such films. Here is found the necessary rolling country cut up by foothills, treacherous canyons and lofty mountain ranges in the background...."

films qui y sont réalisés vont rapidement promouvoir le caractère unique et inédit de cet espace⁷³, incarnation de la perfection américaine.

b) Hollywood, un espace hors du cadre social traditionnel

Isolés à l'autre bout du pays, éloignés des repères sociaux et professionnels de l'Est, les aventuriers de la production filmique en Californie paraissent créer une nouvelle forme de communauté indépendante, une sorte de phalanstère du cinéma qui se passe du reste du monde. Au début, les studios ne semblent pas reproduire le système social qui existe à l'extérieur d'Hollywood. Les acteurs, cinéastes et techniciens travaillent, mangent, sortent, explorent l'endroit ensemble; ils se mélangent sans avoir d'*a priori* sur leurs conditions respectives⁷⁴.

Pour beaucoup d'acteurs, l'installation à Hollywood est un moyen de recommencer à zéro et d'acquérir tant bien que mal une respectabilité à laquelle ils ne pouvaient prétendre à l'Est, où sont considérés avec un dédain non dissimulé tous les participants de l'aventure cinématographique, leur travail étant perçu comme une forme de sous-culture. Pour beaucoup d'entre eux, l'implantation à Hollywood signifie aussi l'accès à une certaine stabilité, la fin d'une vie nomade. Les acteurs formés par le théâtre ont souvent connu la route, les équipes techniques des différents studios ne sont pas en reste puisqu'elles ont du elles aussi voyager à travers le pays ainsi qu'à l'étranger (Floride, Texas, Mexique) afin de trouver les lieux de tournages les plus adaptés aux besoins des films. Pour la première fois, ils peuvent prétendre à un foyer sédentaire puisqu'ils résident désormais au même endroit toute l'année⁷⁵. Par contre, tout comme à l'Est, ils n'arrivent pas à s'intégrer à la vie locale et sont souvent en butte à des préjugés incriminants.

Pendant les premières années, les professionnels du cinéma connaissent le mépris d'une partie de la population ou la curiosité des spectateurs plutôt que l'adoration d'un public de fanatiques conquis. Le *star system* tel que nous le connaissons aujourd'hui est alors à l'état embryonnaire. À partir des années 1910, des têtes d'affiche parviennent à accéder à la célébrité et à faire vendre des films, mais, même si certains commencent à fasciner les foules,

⁷³ Kevin Brownlow, John Kobal, *Hollywood: The pioneers*, p. 91.

⁷⁴ Robert Sklar, *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies* (New York : Vintage Books, 1994), p. 69.

⁷⁵ Robert Sklar, *Movie-Made America*, p. 69.
Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, pp. 154-158.

ils n'en restent pas moins une source de mystère et de crainte⁷⁶. En outre, pendant longtemps, les acteurs de cinéma n'auront pas aussi bonne presse que les comédiens traditionnels, officiant au théâtre; on tend d'ailleurs à les voir, dans le meilleur des cas, non pas comme des artistes mais comme des amuseurs, ou pis, comme un danger, une source de corruption. Plus tard, ils vont continuer à pâtir de cette mauvaise réputation, souvent injustifiée, et Hollywood sera présentée comme une nouvelle Babylone, ne vivant que par et pour le scandale. Il n'est donc pas surprenant que les vedettes comme les cinéastes, ou encore les techniciens de cette nouvelle industrie soient alors réticents à frayer avec les gens hors de leur profession.

Des personnalités du cinéma, interrogées par Kevin Brownlow pour les besoins de son livre *Hollywood : The Pioneers*, se rappellent avoir été traitées comme de véritables parias, et ce, même à l'Ouest, pourtant envisagé comme une terre promise. La scénariste Anita Loos⁷⁷ explique que les habitants de la région, d'extraction modeste et rurale, vivent l'arrivée des « movies », sobriquet péjoratif donné à l'époque, comme une véritable menace pour l'équilibre de la communauté⁷⁸. Allan Dwan, ex-inventeur, réalisateur et scénariste, parle de l'hostilité de la population qui les prend pour des marginaux infréquentables :

Nous leur étions inférieurs. Si nous marchions dans la rue avec nos caméras, ils cachaient leurs filles sous les lits et fermaient leurs persiennes. À leurs yeux, nous étions réellement des clochards.⁷⁹

⁷⁶ Stars et *Star system* : À partir de 1909, le public devient sensible aux performances de certains acteurs ou actrices, la première étant Florence Lawrence qui est employée chez Biograph puis par Carl Laemmle chez IMP. C'est elle qui donne naissance au *Star System* puisque les producteurs vont utiliser son image et sa présence dans les films pour promouvoir les productions. Par la suite, les noms d'artistes adulé(e)s, tels que Sarah Bernhardt, transfuge du théâtre, Theda Bara, Mary Pickford, Charles Chaplin, Buster Keaton ou Douglas Fairbanks, sont pareillement utilisés pour garantir le succès des œuvres produites par les différents studios.

La star devient un véritable objet de désir et de vénération pour le public; elle est très souvent déshumanisée par son studio qui veut la montrer comme une entité supérieure, échappant au destin du commun des mortels. La vie de la star est manipulée, souvent forgée de toute pièce et les artistes sont obligés par contrat de perpétuer ces mensonges bien utiles sur lesquels repose leur personnage public. On les dépossède de leur identité réelle.

Cf. Christian Viviani, « Des Stars pour l'éternité », dans Francis Bordat (dir.), *L'Amour du cinéma américain*, CinémaAction n° 54 (Paris : Corlet, 1989).

Edgard Morin, *Les Stars* (Paris: Seuil, 1972).

⁷⁷ Anita Loos se fait connaître en participant à l'élaboration des cartons d'intertexte d' *Intolerance*. Plus tard, elle devient la scénariste attitrée des films de Douglas Fairbanks. Loos se fait également connaître par sa fructueuse collaboration avec Frances Marion.

⁷⁸ Kevin Brownlow, John Kobal, *Hollywood: The pioneers*, p. 91.

“The residents were horrified because they were very modest people, mostly from the middle west, people who where elderly and had gone out to California to sit in the sunshine for their declining years, so when they saw this troupe of scallywags show up they felt the community was being harmed”.

⁷⁹ Kevin Brownlow, John Kobal, *Hollywood: The pioneers*, p. 91.

Ma traduction : “We were beneath them. If we walked in the streets with our cameras, they hid their girls under the beds and closed the doors and the windows shied away. We were really tramps in their eyes”.

Tandis que la danseuse et chorégraphe, Agnès DeMille, nièce de Cecil B. DeMille, se souvient du rejet violent dont les gens de cinéma font l'objet dans les premiers temps, subissant une ségrégation presque aussi forte à ses yeux que celle infligée aux Afro-Américains :

Je savais ce qu'était la discrimination raciale car je faisais partie de ces gens-là, ceux du ciné, et il ne nous était pas permis de fréquenter la population normale.⁸⁰

On trouve également chez Robert Sklar cette même idée que les gens de cinéma forment une « nouvelle race »⁸¹ que l'on maintient à l'écart. Même s'ils ont parfois le désir de se mélanger aux locaux qui les entourent, ce n'est possible que très rarement, comme par exemple à Edendale. Ainsi, la plupart du temps, ils se voient contraints de se retrancher sur eux-mêmes. D'ailleurs, Los Angeles ne dispose pas de la variété des attractions culturelles et des nombreux lieux de distraction offerts par New York, alors les travailleurs du cinéma n'ont pas nécessairement le réflexe d'aller en ville pour se divertir ou découvrir l'endroit. Ils ont de fait tendance à rester entre eux ou à s'associer seulement avec des groupes sociaux partageant leurs goûts mais surtout leur statut de privilégiés exclus, tels que les diplomates étrangers⁸². Ils vivent donc à l'écart d'un monde qui ne les comprend pas et qui les regarde avec autant d'effroi que d'envie.

Si Hollywood s'illustre comme une communauté différente évoluant dans un lieu à part, c'est parce que les studios qui y sont installés donnent l'impression de vivre et fonctionner de manière autonome. Tels des micro-cités indépendantes se concurrençant, les studios forment une sorte d'empire en expansion qui prend possession du territoire et s'étend avec une vélocité surprenante, d'abord autour d'Hollywood, puis dans toute l'Amérique et bientôt sur le reste de la planète. Ce que l'on appelle désormais Hollywood, c'est en fait le monde des studios qui ne saurait se limiter à cette seule zone géographique et qui a besoin de plus en plus d'espace pour exister.

⁸⁰ Kevin Brownlow, John Kobal, *Hollywood: The pioneers*, p. 91.

Ma traduction : "I knew what racial discrimination was because I was a 'movie' and it was just not permitted for us to know people".

⁸¹ Robert Sklar, *Movie Made America*, p. 77.

⁸² Robert Sklar, *Movie Made America*, p. 71.

NB: l'amitié entre Mary Pickford, Douglas Fairbanks, et le couple Mountbatten est célèbre et a été immortalisée par de nombreuses photographies les représentant en train de chahuter.

3. Le monde des premiers studios hollywoodiens

Tout comme à Fort Lee, la centralisation des moyens de production en un seul et même lieu donne naissance à une cité du cinéma, à cela près qu'Hollywood devient beaucoup plus puissante que son ancêtre et rivale de l'Est, et reste encore aujourd'hui une référence internationale. Dès la période muette, se mettent en place les éléments qui vont assurer la prospérité d'un cinéma américain dont le cœur se trouve en Californie. Dans les années 1950, l'anthropologue Hortense Powdermaker souligne la spécificité et la complexité qui permettent à Hollywood de conserver son monopole :

Il n'existe qu'un seul Hollywood dans le monde entier. On fait des films à Londres, Paris, Milan et Moscou, mais la vie de ces villes n'est pas forcément influencée par la production de ces œuvres. Hollywood est un phénomène américain unique doté d'un symbolisme qui ne se limite pas à son pays. Elle revêt une multitude de sens qui s'adresse à une multitude de gens.⁸³

Hollywood peut en effet se comprendre et s'analyser à différents niveaux ; c'est une réalité qui renvoie simultanément à plusieurs espaces créés à partir des années 1910. Une des forces d'Hollywood réside peut être dans le fait que, dès le début de son existence, la capitale du film fonctionne un peu à la manière de poupées russes qui s'emboîtent; évoquant une sorte de « matriochka », Hollywood est façonnée par les pionniers du cinéma comme une entité à plusieurs niveaux qui pourraient exister indépendamment mais qui se révèlent plus puissants quand on les imbrique.

a) Le studio, une unité de production industrielle

Déjà avant l'ère des studios, Edison comprend que la production cinématographique doit être envisagée de manière industrielle et son complexe dans le New Jersey préfigure la création d'Hollywood, « l'usine à rêves » selon la formule aujourd'hui consacrée d'Hortense Powdermaker. Elle explique d'ailleurs la contradiction profonde du cinéma, à la fois art et industrie, en ces termes :

⁸³ Hortense Powdermaker, *Hollywood: the Dream Factory* (New York : Grosset & Dunlap, 1950), p. 16.

Version électronique consultée le 22 octobre 2009 sur le site de Temple University (Philadelphie):

<http://astro.temple.edu/~ruby/wava/powder/table.html>

Ma traduction : "There is only one Hollywood in the world. Movies are made in London, Paris, Milan and Moscow, but the life of these cities is relatively uninfluenced by their production. Hollywood is a unique American phenomenon with a symbolism not limited to this country. It means many things to many people".

Hollywood est engagé dans la production de masse de rêveries préfabriquées. [...] Les films sont le premier art populaire à engendrer d'énormes profits grâce à une production et d'une distribution de masse. Il paraît relativement évident que les films ne peuvent pas être produits individuellement, et que cette forme de production de masse est inévitable.⁸⁴

On a vu précédemment que le film résulte d'une recherche scientifique à l'échelle nationale mais aussi internationale, mettant en relation les travaux des frères Lumière, de Thomas A. Edison et de George Eastman, pour ne citer que les plus célèbres. Dès les premiers temps, sous l'influence de l' Edison Manufacturing Company qui affiche sans fard son dessein, le film est envisagé comme un produit industriel en partie standardisé, réunissant des matières premières, des technologies et des savoir-faire en un même lieu de production.

Chaque court ou long métrage voit en effet le jour grâce aux techniques modernes de production de masse, à savoir la centralisation, la division des tâches, la spécialisation et la professionnalisation grandissante de la force de travail et finalement l'assemblage. En cela, un studio partage de nombreuses similarités avec une usine traditionnelle et le développement du système des studios, à partir des années 1910, s'appuie sur les modèles industriels développés par Henry Ford, basés sur l'organisation scientifique du travail. Même si un film n'est pas un bien consommable ordinaire, sa production dépend néanmoins des efforts coordonnés de chaque membre de l'équipe, réunissant le producteur, le cinéaste, les vedettes, les scénaristes, les décorateurs, les costumiers, les appariteurs, les charpentiers, les électriciens, etc. Comme bien d'autres industries mécanisées, l'industrie du film s'appuie sur un système de production lourd et élaboré, qui emploie des machines sophistiquées et dernier cri, ainsi que des centaines, parfois même des milliers, de travailleurs qualifiés dont le travail est géré par un organe de décision centralisé⁸⁵. Du point de vue de la rentabilité, la Californie a un atout majeur autre que son soleil : une main-d'œuvre très bon marché. Ainsi, en 1915, les différents studios y emploient plus de cinq mille trois cents salariés comparés à la région de New York qui compte environ trois mille neuf cents travailleurs du cinéma⁸⁶.

On notera toutefois que Charles Musser remet partiellement en question la comparaison du travail cinématographique avec le travail de l'usine. Selon lui, même s'il

⁸⁴ Hortense Powdermaker, *Hollywood: the Dream Factory*, p. 39.

Ma traduction : "Hollywood is engaged in the mass production of prefabricated daydreams. [...] Movies are the first popular art to become a big business with mass production and mass distribution. It is quite obvious that movies cannot be individually produced, and that some form of mass production is inevitable".

⁸⁵ John Belton, *American Cinema/American Culture*, pp. 61-62.

⁸⁶ Allen John Scott, *On Hollywood : The Place, The Industry*, p. 24.

existe des tentatives de standardisation, « aucune image ne peut exactement être semblable à une autre sur la chaîne de montage ». La réalisation d'un film équivaut à la fabrication d'un prototype de voiture, mais la phase du montage relève plus de la démarche artistique que de l'assemblage mécanique. Par contre, une fois le prototype réalisé, on peut en faire autant d'exemplaires que souhaité, et on passe, à ce moment là, dans de la production de masse. Ce n'est qu'une fois l'étape de création terminée que le cinéma s'inscrit dans une démarche industrielle similaire à celle de l'automobile, en autres exemples. La reproduction permanente d'une chose à l'identique correspondrait donc à la production des copies et non à la réalisation du projet initial. Musser explique également que, jusqu'en 1903-1904, le montage est relativement unique dans chaque salle. En effet, il est effectué par les projectionnistes eux-mêmes qui modifient les films à leur guise et y intègrent les intertitres nécessaires. Par la suite, les sociétés de production s'en chargent intégralement et proposent des produits identiques dans les différents lieux de projection. Il conclut reconnaissant que la production cinématographique est dans une certaine mesure une production de masse « non à cause de la fabrication des images, mais parce que naît la possibilité de monter, d'assembler et de mettre rapidement en circulation plusieurs copies et de les montrer plusieurs fois d'affilée »⁸⁷.

Dans un studio d'Hollywood, on peut trouver des plateaux de tournages, des loges, des *backlots*, des ateliers de décoration et de couture, des zones de construction et de stockage de matériel, parfois une ménagerie, des salles de développement, d'impression et de montage, des salles de projection, des bureaux de scénaristes, des bâtiments administratifs⁸⁸. Ce qui différencie le travail effectué à l'Ouest de celui de l'Est, c'est la nature des produits fabriqués. En effet, Hollywood s'intéresse plus aux longs métrages dont la réalisation est rendue plus aisée grâce à l'accès aux paysages et à l'ampleur des infrastructures, tandis qu'en général Fort Lee et New York restent spécialisés dans les films courts demandant moins d'espace et de moyens techniques. De plus, c'est en Californie que se développent en premier lieu les produits estampillés à l'image d'une vedette, garantissant au public un niveau de qualité associé à la performance de l'acteur ou de l'actrice. On développe à Hollywood une nouvelle façon de produire mais aussi de promouvoir les films.

Comme l'explique Powdermaker, plus cette activité s'industrialise plus elle devient hiérarchisée et standardisée. Dès 1912, on voit apparaître un système bâti sur le pouvoir d'un

⁸⁷ Charles Musser, « Le Cinéma américain des premiers temps et ses modèles de production », pp. 58-61.

⁸⁸ Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By...*, pp. 31-32.

nombre limité de compagnies transformées en studios⁸⁹ qui fixent peu à peu les règles de fonctionnement de la profession. On les appellera plus tard les « mineurs » (*minors*) et les « majeurs » (*majors*) selon leur importance ; les studios mineurs sont Universal (1912), Columbia (1922) et United Artists (1919) et les studios majeurs rassemblent Paramount (1914), Loew's / Metro-Goldwyn-Mayer (1919), Fox / 20th Century Fox (1915), Warner Bros. (1923, distributeur à partir de 1917), et Radio-Keith-Orpheum (1928). Ces studios sont dirigés par des producteurs, les *moguls*, qui poussent toujours plus loin l'uniformité des produits et travaillent selon des formules efficaces pour gagner facilement l'adhésion du public⁹⁰. Le premier Hollywood se construit donc comme un espace de profit, de compétition et de tensions entre les différents studios.

b) Le studio, plus qu'une usine, une véritable ville : l'exemple d'Universal

La rivalité entre les premiers studios hollywoodiens va être à l'origine de leur complexité. Dans un souci d'efficacité maximum, les studios doivent se doter d'un très grand nombre d'installations dépassant souvent les simples besoins cinématographiques. S'ils veulent produire des films en permanence, ils doivent s'assurer de la disponibilité de leurs employés et donc leur offrir une grande quantité de services sur place, pour les maintenir le plus possible dans l'enceinte du studio. Contrairement à Lubinville à Philadelphie, les studios ne sont plus vraiment conçus comme des citadelles impénétrables mais comme des villes plus ou moins ouvertes, offrant presque tout ce dont les travailleurs du cinéma ont besoin. Néanmoins, on peut observer sur les photographies de l'époque⁹¹ que chaque studio conserve un mur d'enceinte le délimitant et le protégeant et une porte principale par laquelle les entrées et les sorties sont régulées. Pour expliquer plus en détail la façon dont les studios en général imitent le schéma urbain, nous nous pencherons sur l'exemple d'Universal City qui, par son nom, revendique déjà un statut de ville. Tous les studios n'atteignent pas le degré d'aboutissement, de modernité et de confort du projet de la compagnie Universal, mais ils aspirent en tout cas à proposer des prestations similaires.

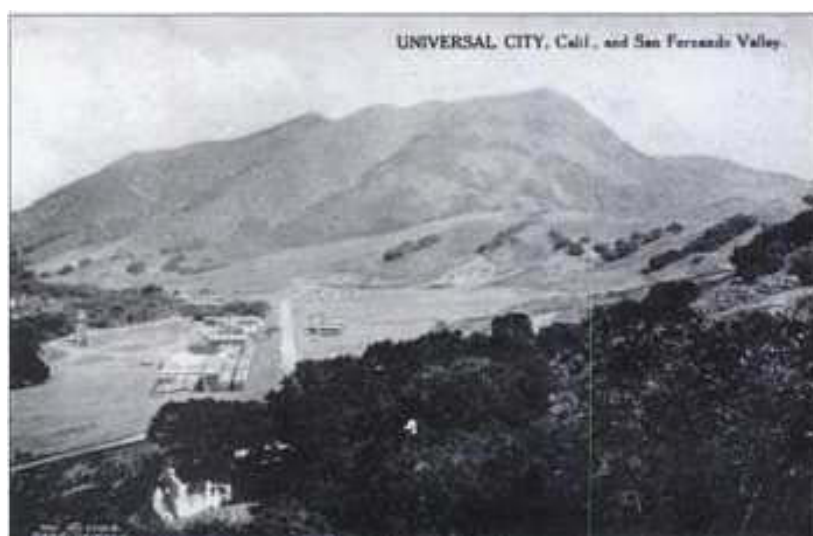
⁸⁹ Certaines compagnies de production existaient avant de s'installer en Californie mais c'est là-bas qu'elles vont devenir des studios, c'est-à-dire de véritables entreprises « *incorporated* », constituées en sociétés commerciales.

⁹⁰ Hortense Powdermaker, *Hollywood : the Dream Factory*, p. 47.

John Belton, *American Cinema/American Culture*, p. 63.

⁹¹ Tommy Dangeil, *Hollywood Studios* (New York : Arcadia Publishing, 2007).

Les photographies présentées dans cet ouvrage font partie des archives du Hollywood Heritage Museum.



Document 17 – Le site d'Universal City
Source : Tommy Dangcil, *Hollywood Studios*.

Carl Laemmle, ancien exploitant de salle, originaire d'Allemagne, est à la tête d'Universal Film Company, et, en bon investisseur au fait des besoins du marché, il suit le mouvement de la profession vers l'Ouest. En 1912, il installe sa compagnie de production dans une zone d'Edendale appelé le Ranch d'Oak Crest où l'on produit en moyenne 15 000 pieds (4 500 mètres) de pellicules par semaine. Cependant, devant l'augmentation de la demande en films, Laemmle se rend compte qu'il lui faut des infrastructures plus grandes lui permettant d'avoir des aménagements solides et de réaliser de 30 000 à 40 000 pieds (9 000 à 12 000 mètres). Ainsi, en 1914, il envoie Isidore Bernstein, son second, prospecter dans la vallée de San Fernando, de l'autre côté des collines d'Hollywood où ce dernier trouve un terrain de 90 hectares, à 8 kilomètres environ du premier studio ; Laemmle en fait l'acquisition pour 165 000 dollars.

À l'automne 1914, l'idée d'une ville du cinéma, qui avait longtemps germée dans l'esprit du producteur, voit le jour : la partie ouest de la propriété est aménagée avec des plateaux de tournage; on met en place un système de routes avec comme artère principale le Laemmle Boulevard; en octobre, à peu près cinq cents employés résident sur le site. Grâce à cette population installée de manière permanente, Bernstein arrive même à obtenir de l'administration de Los Angeles le statut de ville de troisième catégorie pour « Universal City », qui se voit alors dotée d'une poste et d'un bureau de vote. La construction de la ville n'empêche pas la réalisation des films, mais le travail de production et d'installation sont fortement ralentis en janvier 1915 par une inondation. À cause des lourds dommages

matériels dont le coût s'élève à 130 000 dollars, une grande partie des aménagements doit être reconstruite⁹².

Le 15 mars 1915, Universal City ouvre officiellement ses portes. Laemmle fait affréter un train luxueux pour les stars et certains salariés de la compagnie, les amenant de Chicago à la banlieue de Los Angeles. Il veut que l'inauguration du nouveau studio-ville soit « un événement sans précédent ou égal dans l'histoire mondiale ». Les invités assistent à l'ouverture de la « première municipalité – la première ville ou communauté – à être destinée exclusivement à la fabrication de films »⁹³, un rêve de stuc blanc scintillant sous le soleil de Californie qui s'élève là où, un an auparavant, on ne trouvait que des poules. Pour l'occasion, une actrice du studio remet à Laemmle une clé en or du grand portail, et, quand il la tourne dans la serrure, une fanfare se met à jouer l'hymne national tandis qu'on hisse le drapeau américain, exactement comme s'il s'agissait d'une cérémonie officielle. La mise en scène ne s'arrête pas là puisque des employés et des visiteurs, entrés par les portes principales, défilent jusqu'à un autre étendard sur lequel on accroche cette fois le drapeau d'Universal City au son de « I love you, California » entonné par l'orchestre⁹⁴. On a l'impression d'assister à un spectacle patriotique un peu outrancier.

La vie du studio s'organise autour du plateau principal situé au centre de la ville, face aux bâtiments administratifs; il n'est pas sans rappeler une sorte de place d'armes un peu inattendue. Les installations d'Universal City dépassent en fait très largement le simple cadre de la production cinématographique pure. On peut se rendre compte de leur abondance comme de leur diversité grâce à la brochure d'auto-promotion d'une trentaine de pages, *Fact and Figures about Universal City* (Données et chiffres concernant Universal City), distribuée aux visiteurs qui viennent découvrir et arpenter le studio grâce à des tours organisés dès 1915⁹⁵.

⁹² Richard Koszarski, *An Evening's Entertainment : The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928* (New York : Scribner's, 1990), pp. 4-5.

John Drinkwater, *The Life and Adventures of Carl Laemmle* (New York : Ayer Publishing, 1978 [1ère édition 1931]), pp. 161-162.

⁹³ John Drinkwater, *The Life and Adventures of Carl Laemmle*, p. 170.

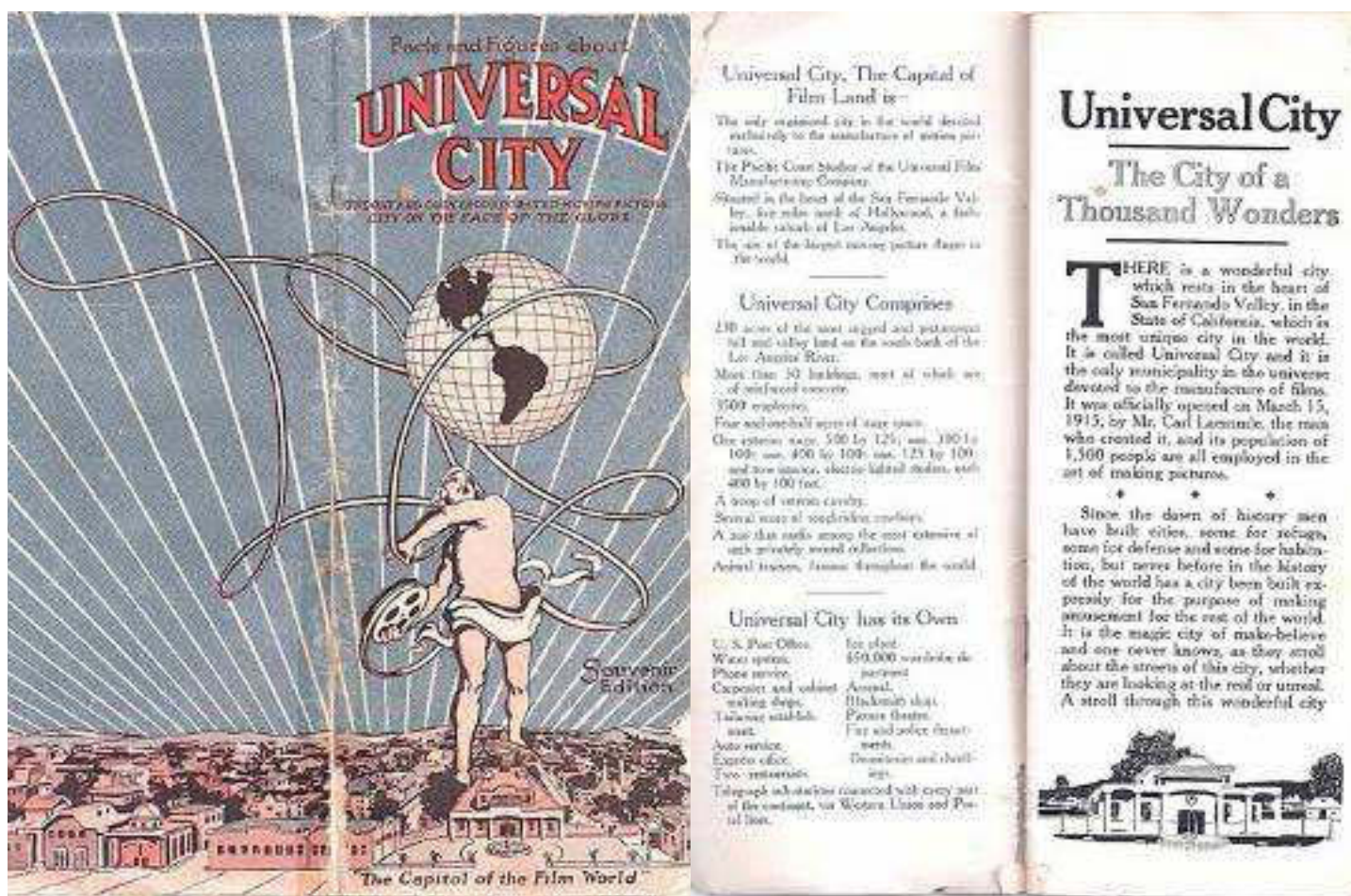
Ma traduction : « an event that can never be again in the history of the world », « the first municipality – the first city or community – to be devoted exclusively to the manufacture of motion pictures ».

⁹⁴ Richard Koszarski, *An Evening's Entertainment*, p. 6.

John Drinkwater, *The Life and Adventures of Carl Laemmle*, p. 171.

⁹⁵ Une copie numérisée de la brochure est visible en ligne dans un album de photographies numérique, consulté le 27 octobre 2009 :

<http://picasaweb.google.co.uk/universalstonecutter/UniversalCity1915StudiosTour#5114647755426330146>



Document 18 – La brochure *Facts and Figures about Universal City*
Source: © Universal Archives Collection.

On y voit qu'Universal City se proclame « La Capitale du Monde Cinématographique » (*The Capitol of the Film World*) ou « La Ville aux Mille Merveilles » (*The City of a Thousand wonders*). Le document présente des chiffres et des explications afin de valoriser les équipements, faisant de l'endroit une ville à part entière qui n'a rien à envier à d'autres agglomérations plus grandes et renommées.

Pour les trois mille cinq cents personnes employées en 1915, la compagnie met à disposition un système complet de voirie, un bureau de poste, un système de traitement des eaux, un central téléphonique, deux restaurants, des stations de télégraphe, un service automobile et un garage, des centres équestres et des écuries, un cinéma, une patinoire, un zoo, un club réservé aux hommes, un lac, une aciérie, une forge, une caserne de pompier, un poste de police, une unité de police montée, une école, un hôpital, et enfin des équipes de nettoyage. De plus, le studio édite des cartes postales des lieux stratégiques qui le composent

pour que le visiteur puisse repartir avec un témoignage visuel des prodiges qu'il a pu observer dans cette ville du cinéma.



Document 19 – Les cartes postales produites par Universal

Source : Tommy Dangcil, *Hollywood Studios*.

Et comme si cela ne suffisait pas, l'entreprise publie un magazine hebdomadaire *The Universal Weekly* et se lance également dans la réalisation de films sur la vie et les métiers du

studio⁹⁶. Tout est mis en œuvre pour donner à voir au plus grand nombre Universal City, emblème de la sophistication et de la réussite de l'industrie cinématographique. C'est en quelque sorte l'incarnation de ce que doit être le studio de cinéma à Hollywood, à savoir un ensemble autonome qui serait absolument à même de se passer du reste du pays, voire du monde, mais qui est toutefois dépendant de marchés nationaux et internationaux consommant avidement les produits qu'il crée.

c) Hollywood : une région, un royaume, un empire ?

N'appartenant plus aux schémas traditionnels, Hollywood devient petit à petit un lieu inédit, régi par ses propres codes et ses règles. Il symbolise le rejet du passé et l'adhésion à de nouvelles valeurs. Hollywood s'invente donc, aux yeux de l'Amérique et du reste de la planète, comme un espace d'innovation et d'expérimentation surprenant. Dès l'époque du cinéma muet, Hollywood devient très rapidement une appellation générique faisant référence à une activité industrialo-artistique, à un système socioprofessionnel émergent et à un lieu aux frontières mouvantes. Comme l'explique Hortense Powerdermaker, « Hollywood en soi n'est pas une zone géographique exacte, même s'il existe un district postal pour l'endroit. On l'a fréquemment dépeint comme un état d'esprit, lequel existe là où résident et travaillent les gens liés au cinéma »⁹⁷. On a l'impression que c'est un endroit presque magique, si bien que rapidement on le dépossède de sa dimension physique ; ce n'est plus un lieu concret mais une façon de travailler et de vivre.

À partir des années 1910, Hollywood dépasse déjà rapidement les limites de la commune qui l'a vu naître et les studios s'étendent de plus en plus vers Santa Monica, sur la vallée de San Fernando ou jusqu'à Pasadena, puisque l'espace environnant est disponible. De plus, Hollywood annexe aussi de nouveaux quartiers, tels que Beverly Hills, Bel Air et Brentwood⁹⁸ dans lesquels habitent les vedettes, les producteurs, et parfois certains cinéastes, qui y font construire de somptueuses demeures. Le terme couvre donc une réalité bien plus grande. Hollywood est tentaculaire et ne se limite pas à une ville, mais l'endroit se voit

⁹⁶ Michel Ciment, « Le Film sur Hollywood : un genre cinématographique », dans *Hollywood au miroir*, RFEA, no.19 (février 1984), p. 15.

⁹⁷ Hortense Powdermaker, *Hollywood: the Dream Factory*, p. 17.

Ma traduction : "Hollywood itself is not an exact geographical area, although there is such a postal district. It has commonly been described as a state of mind, and it exists wherever people connected with the movies live and work".

⁹⁸ Robert Sklar, *Movie Made America*, p. 77.

néanmoins attribuer un statut de capitale, celle du cinéma, où chaque studio serait en quelque sorte un quartier. La cité du film vampirise progressivement Los Angeles qui finit par n'être plus qu'une extension d'Hollywood dans l'inconscient collectif.



Document 20 – Hollywood Boulevard dans les années 1920.
Source : Gregory Paul Williams, *The Story of Hollywood*.

Laissant derrière elle la terre des cow-boys, les ranchs, les terres agricoles et le monde rural, Hollywood donne l'impression de se métamorphoser en un lieu synonyme de prospérité et de luxe, où une partie de la population s'enrichit au point de pouvoir rivaliser avec les notables et les têtes couronnées du Vieux Continent, et parfois même de les surpasser. Ceux qui réussissent à Hollywood acquièrent un statut de rois, voire même de demi-dieux ; ils peuvent désormais se permettre de donner l'exemple au reste du monde, depuis leurs résidences aussi majestueuses qu'extravagantes qui ressemblent étrangement à des palais. Dans le grand ensemble démocratique que forment les États-Unis, Hollywood semble remettre au goût du jour le système monarchique hérité de l'Europe, tout en le révisant pour l'adapter aux besoins de la société américaine moderne. Alors qu'Hollywood est supposée incarner une idée de futur et de progrès, on peut y voir une certaine nostalgie du passé. En effet, on y trouve un couple royal formé de Mary Pickford et Douglas Fairbanks, des ministres-producteurs puissants qui tirent les ficelles et contrôlent tout, une noblesse réunissant les acteurs et actrices de renom, mais aussi un très grand nombre de roturiers survivant plus ou moins aisément dans l'univers complexe des studios.

On observe que l'ascension fulgurante d'Hollywood lui confère une hégémonie régionale lui donnant l'occasion d'éclipser les autres villes de l'État, et, à l'époque, on a tendance à réduire la Californie aux représentations véhiculées par les films tournés sur place. Hollywood prend une dimension tout autre car le réel, les images cinématographiques et les fantasmes nationaux semblent s'y rencontrer et se télescoper. En fin de compte, il est malaisé de définir correctement cet espace de production implanté dans une réalité socio-économique forte car c'est également un espace de projection pour les États-Unis et d'autres pays. Hollywood exerce son pouvoir en Californie mais aussi hors les murs. En effet, grâce aux stratégies d'exportation qui se mettent en place à travers le globe, elle transmet un message national mais aussi son propre message car Hollywood offre généralement une vision quelque peu déformée de l'Amérique. Au début du vingtième siècle, l'industrie du cinéma donne le sentiment de se construire comme un empire transnational des images qui se propage d'une nation à l'autre. Le projet des pionniers du cinéma semble les dépasser car, dès les premières années de l'industrie du film, Hollywood se défait de son identité géographique pour incarner une manière d'appréhender le monde et de le représenter, voire même un concept.

CHAPITRE 2 : METTRE EN FORME LE CINÉMA MUET AMÉRICAIN : COMMENT PARLER DU PAYSAGE NATIONAL À L'ÉCRAN ET DANS LA SALLE ?

La prolifération des lieux de cinéma et la naissance du système hollywoodien ont permis au cinéma de s'approprier physiquement l'espace national, en d'autres termes de le conquérir, reproduisant ainsi le parcours et les ambitions de plusieurs générations d'Américains. Le cinéma semble participer à la destinée des États-Unis car il s'inscrit dans certaines pratiques historiques caractéristiques du pays. En voyageant à travers le pays pour le découvrir, avant de s'approprier à nouveau l'Ouest, il intègre des valeurs communes et ne peut ainsi s'empêcher de placer le territoire au cœur de ses préoccupations.

Avant de parler de la thématique de l'espace dans les films, il convient d'aborder les moyens mis en œuvre pour en parler et d'étudier la façon dont l'industrie cinématographique naissante a réussi à construire un cadre visuel de référence qui nous influence toujours aujourd'hui. Nous noterons que le terme anglais, *landscape*, mieux que son équivalent français, « paysage », met en avant l'existence d'un cadre, exprimé par *-scape*, spécifique au cinéma des premiers temps dans lequel l'espace (*land*) devient paysage (*landscape*). Le paysage apparaît comme une forme de témoignage des traces du passé et de leurs conséquences sur le présent. C'est autour de l'idée d'une délimitation et d'une transformation que s'articule cet axe de réflexion nous amenant à considérer les différents outils cinématographiques créés pour dépeindre et valoriser le territoire national. Quand le cinéma commence à exploiter le motif de l'espace dans ses productions, il va, comme dans le cas de la peinture et de la photographie, poser un cadre supplémentaire avec de nouveaux codes permettant de structurer le paysage. Pour présenter l'espace à sa façon et participer à cette entreprise de cadrage, le cinéma muet va s'évertuer à créer des techniques et des procédés nouveaux ainsi que des conditions de réception spécifiques qui lui permettront d'offrir un degré de signification supplémentaire en « transcen[dant] l'environnement réel »¹.

¹ Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine : cinéma et paysage* (Paris : L'Harmattan, 1998), p. 9.

I. Les avancées techniques et la grammaire visuelle du cinéma muet

Si, au début de la première décennie, la création de films en Amérique du Nord est envisagée comme le travail d'une industrie qui se bat pour fournir de façon massive des produits usinés et normalisés, un véritable tournant semble s'opérer à partir des années 1907 et 1908 ; le statut du cinéma va être redéfini et le produit filmé gagnera peu à peu ses lettres de noblesse. Il est surprenant de noter que c'est à cette période que se met en place la majorité des éléments constitutifs du film tel que nous le connaissons aujourd'hui, à savoir les différents types de prise de vue, de mouvement de caméra, d'effets spéciaux et de montage. La rapide progression de la recherche et la rude concurrence en matière de progrès techniques sont à l'origine de bien des transformations dans la composition et la structure des œuvres. Ainsi, la mise en place, dès la fin des années 1900, d'une grammaire du cinéma, quasi identique à celle que l'on utilise encore aujourd'hui, est intimement liée à la technicité du média. Plus le milieu du cinéma s'organise en tant qu'industrie régulée, plus le film devient un produit standardisé qui répond à des normes de production précises. On utilise divers procédés pour que le film corresponde à un format particulier en termes de durée ou de contenu lequel rend possible la création des paysages cinématographiques.

1. L'apparition du long métrage

Le véritable déclencheur d'une grande partie de ces changements est l'allongement de la durée des films. Si, dès les années 1903-1906, on voit grandir l'intérêt du public des *nickelodeons* pour les films narratifs (*story film*), en particulier avec le succès des films d'Edwin S. Porter, *The Great Train Robbery* et *Uncle Tom's Cabin* (1903, Edison Mfg. co.), ce n'est qu'après 1907 que les producteurs vont se soucier, sans sacrifier pour autant à la demande en émotions fortes, d'offrir aux consommateurs des produits à la fois plus longs, riches et complexes, avec une trame narrative facilement compréhensible².

² Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, p. 53.

a) La recherche du sensationnel

Si c'est avec l'avènement du long métrage que le désir de créer du spectaculaire s'exprime pleinement, il ne faut pas perdre de vue que le cinéma primitif des années antérieures a lui aussi à cœur de valoriser le sensationnel. Tom Gunning, faisant référence aux idées de Jean Mitry, rappelle que les développements du cinéma des premiers temps illustrent une lutte constante entre théâtralité et narration³, ainsi les films ne sauraient se limiter à raconter simplement une histoire ; ils la donnent à voir avec de nouveaux moyens.⁴ Avant l'arrivée du cinéma narratif, on est en présence de ce que Gunning appelle le « cinéma des attractions », une forme cinématographique ne cherchant pas à enregistrer de manière neutre les actions et les événements et élaborant déjà une manière spécifique d'abord de capter les images quelles qu'elles soient, puis de les montrer. Il explique qu'à l'époque la monstration (*display*) précède toute forme de récit (*story-telling*) ; par conséquent, les attractions, et non pas l'histoire, sont la matière première des films produits⁵.

Tandis que la narration poserait des questions au spectateur, les attractions l'interpellent de manière plus directe, captent facilement son attention en la saisissant au vol et cherchent à satisfaire sa curiosité⁶. Le film narratif fonctionne grâce à un enchaînement de causalités avec des moments forts et un dénouement. À l'inverse, ce que l'on montre dans les attractions est de l'ordre de l'instantané, du moment autonome. La caméra des premiers cinéastes recherche des objets qui vont choquer, fasciner et émerveiller. S'instaurent alors des goûts qui vont devenir par la suite des conventions guidant la production cinématographique : l'intense plaisir de regarder et de saisir le mouvement, l'intérêt de la nouveauté, la fascination pour les tabous, l'obsession des sensations fortes⁷. C'est dans cette forme originelle du cinéma non-narratif que s'élaborent les recettes du succès. Avec la transformation du cinéma américain et l'essor du long métrage, elles vont être revisitées car on va intégrer les attractions à la narration pour qu'elles y jouent un rôle subordonné. Si la forme des films change considérablement pendant les années 1900-1910, l'enthousiasme des foules pour le spectaculaire reste une constante qui influence considérablement la production.

³ Jean Mitry, *Histoire du cinéma, Volume I (1895-1914)* (Paris : Éditions universitaires, 1967), p. 370.

⁴ Tom Gunning, "Now, You See It, Now You Don't: The temporality of the Cinema of Attractions", dans Lee Grieveson, Peter Krämer (dir.), *The Silent Cinema Reader* (London : Routledge, 2004), p. 42.

⁵ Tom Gunning, "The temporality of the Cinema of Attractions", pp. 42-34.

⁶ Tom Gunning, "The temporality of the Cinema of Attractions", p. 44.

⁷ Tom Gunning, "The temporality of the Cinema of Attractions", p. 44.

Déjà populaire en Europe, le film de long métrage (*feature film, special features, big features*) – «un film comportant un élément susceptible d'être mis en avant pour les besoins de la publicité, un trait spécifique le distinguant des programmations habituelles»⁸ –, se développe alors aux États-Unis. Sa fonction est de répondre aux attentes d'un public toujours plus exigeant, demandeur de films avec des intrigues solides et claires, ainsi que de faire face à la pression de certains groupes militant pour l'élévation spirituelle et réclamant que les films se dotent de certains standards moraux à la façon du théâtre. Ne perdons pas de vue que ces longs métrages coûtent plus cher aux producteurs, aux exploitants, mais surtout aux spectateurs, lesquels vont avoir des exigences légitimes; les films doivent leur offrir un spectacle inédit à la hauteur du prix croissant du billet. Il convient d'insister sur l'idée de «spectacle», déjà présente dans les attractions, qui se trouve avivée dans les longs métrages, sous l'influence des films européens importés aux États-Unis, tels que *Quo Vadis* (1913, Italiana Cines), *The Last Days of Pompeii* (1913, Pasquali). Elle fait de la sortie au cinéma un événement extraordinaire qui rompt avec la monotonie du quotidien car le film va réunir tous les ingrédients (histoire, acteurs, décors, paysages, costumes, action) susceptibles d'éblouir le public⁹. Si à la base la technologie du cinématographe était un divertissement à elle seule, elle sert désormais à montrer du spectaculaire grâce à un déploiement de ressources et d'innovations. On utilise les possibilités techniques du média pour étonner le public par un spectacle visuel de plus en plus sophistiqué.¹⁰

Bien qu'onéreux, le nouveau format est rentable et il fait le bonheur des producteurs puisqu'il leur permet d'asseoir leur pouvoir sur les exploitants de salles, en réduisant, grâce à leur durée plus longue, le nombre de films vendus ainsi que les interventions non filmiques lors des diffusions¹¹. Le film de long métrage prend le pas sur les autres attractions pouvant être proposées et sur les saynètes filmées jusqu'alors majoritaires dans la programmation. Dès lors, l'industrie cinématographique se met à distribuer des films d'une vingtaine de minutes, comportant 300 mètres (1 000 pieds) de bobines, pour remplacer les courts métrages n'offrant

⁸ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, p. 190.

Ma traduction : «A film with something that could be featured in advertising as something out of the ordinary run».

⁹ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, pp. 210-212.

¹⁰ Frank Kessler, « La Cinématographie comme dispositif du spectaculaire », *Cinémas : Revues d'études cinématographiques*, vol. 14, no.1 (octobre 2003), pp. 30-31.

¹¹ La vente d'un long métrage permet de limiter le besoin d'approvisionnement en court-métrages. Il est plus simple de fournir aux exploitants un film unique plutôt que la palette variée de saynètes qu'ils demandent habituellement.

généralement qu'une bobine unique de 150 mètres (500 pieds).¹² Les films « *multireel* » commencent à détrôner les films « *single reel* ».

b) Il faut inventer une nouvelle façon de filmer

Les films devenant plus longs, leur structure s'en trouve considérablement modifiée et il faut alors mettre en place une nouvelle manière de les concevoir. On ne peut plus appliquer les méthodes utilisées dans les œuvres courtes, telles que la scène unique, les plans fixes, les décors d'intérieur, à ces nouveaux produits qui vont monopoliser l'attention du spectateur pendant deux à trois fois plus de temps. On considère en effet que les films deviendraient extrêmement lents et fastidieux si l'on n'envisageait pas de mettre en place de nouveaux codes et d'autres techniques pour dynamiser les intrigues. En abandonnant la forme des saynètes (*sketches*) utilisée jusqu'alors, les cinéastes de l'époque se retrouvent confrontés à un nouveau défi : conserver la cohérence d'une structure narrative traditionnelle, comprenant des scènes d'exposition, des moments de tension et d'accalmie, et des conclusions qui rendent l'intrigue plus claire. De plus, les variations de l'histoire se doivent de coïncider avec la longueur de la pellicule et les contraintes du changement de bobine sur les machines de projection afin que le film ne se retrouve pas complètement déstructuré ; il faut que chaque coupure soit extrêmement calibrée pour que le public ne se sente pas perdu ou soit tenu en haleine¹³.

Ainsi à partir de 1908, début effectif de la période de transition, le cinéma se voit doté de nouvelles règles définitoires qui viennent se greffer sur celles établies auparavant. Si certains définissent le cinéma comme « une espèce de théâtre » (*a kind of theatre*)¹⁴, d'autres, tels que le critique Rollin Summers ou le poète Vachel Lindsay, affirment qu'une véritable différence par rapport à la scène existe et que le film est capable d'apporter autant à son spectateur, voire plus, que le théâtre, même s'il est alors muet, bi-dimensionnel et sans couleurs. Eileen Bowser, citant les mots de Summers dans *The Moving Picture World*, met en avant les caractéristiques propres au film :

- (1) Le film muet ne peut expliquer une action qui a eu lieu avant le début de la narration ou qui s'est passé dans un endroit autre que celui de l'intrigue ;
- (2) le film ne peut pas donner à voir des états psychologiques

¹² Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, p. 190.

¹³ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, pp. 198-200.

¹⁴ Charlie Keil, *Early American Cinema in Transition: Story, Style, and Filmmaking, 1907-1913* (Madison : University of Wisconsin Press, 2001), p. 40.

précis, mais il peut mettre en valeur de manière plus claire l'émotion primaire ; (3) le film, en utilisant des décors authentiques, gagne en atmosphère et rend l'illusion plus forte ; (4) Quand l'émotion doit être exprimée, le film peut avoir recours au gros plan : « le film peut présenter des silhouettes en leur donnant une taille plus importante que dans la réalité sans que l'illusion soit brisée pour autant » ; (5) le film peut changer de scène autant de fois qu'il en a besoin : « les personnages principaux, une fois identifiés clairement, peuvent être séparés et la scène peut constamment osciller entre l'un et l'autre. Si la séquence est bien montée, il y a une valeur ajoutée à la qualité de l'action et une parfaite illusion de réel dans la méthode.¹⁵

Dans *The Art of the Moving Picture*, rédigé en 1915, Lindsay souligne la dimension technique et mécanique du cinéma qui l'empêche de copier le théâtre et l'oblige à réinventer de façon fragmentée et visuelle toute histoire, qu'elle soit tirée des grands classiques de la littérature ou du théâtre :

Le cinéma, art prospère, s'exprime au moyen d'engins mécaniques qui évoluent d'heure en heure. C'est sur ces nombreux nouveaux petits mécanismes que reposent les méthodes innovantes de combinaison dans un champ de logique autre, non pas la logique théâtrale mais la logique du tableau.¹⁶

Par conséquent, le film fonctionne selon une nouvelle forme d'écriture et des codes visuels qui lui sont propres ; il donne à voir une réalité remaniée sans que le spectateur soit réellement conscient ou gêné par l'illusion ainsi créée. Il nous faut alors analyser les procédés inventés dans les années 1900-1910 afin de faire entrer le cinéma muet dans le domaine de la création picturale et lui permettre de s'affranchir des héritages artistiques antérieurs tout en les intégrant. Nous étudierons plus précisément ceux qui jouent un rôle important dans la mise en scène de l'espace.

¹⁵ Rollin Summers, "The Moving Picture Drama and the Acted Drama", *Moving Picture World* 3, septembre 1908, pp. 211-213, dans Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, p. 55.

Ma traduction : "(1) The silent film cannot explain action that happened before it begins or that happened elsewhere – it must be shown ; (2) film cannot show precise mental states, but it can better show elemental emotion; (3) film, using real scenery, gains in atmosphere and heightens illusion; (4) where emotion is to be expressed, the film can be taken at close range: "the moving picture may present figures greater than life size without loss of illusion"; (5) film can have as many scene changes as wanted: "The principal characters, having once been well identified, may be separated and the scene may shift from one to the other and back again. If the sequence is well contrived there is a decided gain in the quality of the action and a perfect illusion of reality in the method".

¹⁶ Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture* (New York : Mac Millan, 1916 [1922]), p. 158.

Ouvrage consulté le 25 janvier 2009 sur le site des archives nationales américaines: <http://www.archive.org/stream/cu31924074466933#page/n55/mode/2up>

Ma traduction: "The successful motion picture expresses itself through mechanical devices that are being evolved every hour. Upon those many new bits of machinery are founded novel methods of combination in another field of logic, not dramatic logic, but tableau logic".

2. Les prises de vue et les mouvements de caméras

L'enjeu principal de la période de transition des années 1900-1910 est de réussir à produire, dans un format plus consistant, des histoires à la fois pertinentes et captivantes, en évitant le piège du délayage superflu. Alors, pour que l'art de raconter des histoires en images fonctionne, les cinéastes vont devoir organiser un réseau construit de figures de style¹⁷. Les films de l'époque servent ainsi de laboratoire pour créer une nouvelle grammaire du cinéma qui utilise les ressources matérielles liées à la migration de l'industrie cinématographique à l'Ouest et les dernières inventions techniques. Pour certains théoriciens, les films s'organisent autour de trois éléments – le corps, le paysage et le visage – servant de matériaux bruts à la création ; et c'est par le biais d'opérations filmiques qu'on va leur donner du sens¹⁸. Il conviendra donc d'étudier les opérations élaborées au début du vingtième siècle dans le but de servir le propos du cinéma américain.

a) Travailler en extérieur

Ce qui fait toute la différence entre le cinéma et son frère ennemi le théâtre, c'est la liberté offerte par les tournages en extérieur, comme le souligne à juste titre Vachel Lindsay : « La scène de cinéma en extérieur est aussi vaste que l'univers »¹⁹. L'installation provisoire ou définitive des compagnies de production américaines et internationales dans les régions les plus ensoleillées des États-Unis, comme la Floride (Kalem, Lubin, Majestic) et la Californie (Essanay, Selig, New York Motion Picture Company, Biograph, Méliès, Pathé, Vitagraph, Columbia, Bison 101, Nestor) leur permet de filmer en extérieur avec un ensoleillement soutenu et régulier fournissant une lumière naturelle vive et d'échapper les studios exigus et mal éclairés de New York et de Chicago. De plus, les cinéastes vont avoir accès à une nature gigantesque et impressionnante qui tranche avec les décors artificiels grossiers des premiers temps²⁰. Ainsi la possibilité d'exploiter l'authenticité des grands espaces leur ouvre des perspectives artistiques incommensurables.

¹⁷ Charlie Keil, *Early American Cinema in Transition*, p. 4.

¹⁸ Paula Marantz Cohen, *Silent Film and the Triumph of the American Myth* (New York : Oxford University Press, 2001), p. 11.

¹⁹ Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, p.165.

Ma traduction : "The motion picture out-of-door scene is as big as the universe".

²⁰ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, pp. 150-165.

Obligés jusqu'alors de tourner en plan rapproché ou en plan moyen, les opérateurs passent au plan large, ou d'ensemble, qui deviendra par la suite le plan traditionnel employé pour créer un paysage. Il permet de rappeler la présence humaine et de « reproduire l'espace avec au milieu ou en arrière-plan de minuscules silhouettes écrasées par le paysage ou bien au contraire un personnage au premier plan contrastant avec l'immensité représentée derrière lui »²¹. Comme l'explique Eileen Bowser, le plan large constitue un des ressorts de la mise en scène qui plaît au public :

Le plan d'ensemble devint un élément important du spectacle : il n'y avait pas d'autre moyen de rendre justice à l'ouverture et l'immensité des grands espaces. Les scènes filmées depuis le sommet d'une colline californienne surplombant un canyon de Californie, une silhouette proche ou un buisson accroché à la colline mettant en perspective l'action lointaine.²²

Ce type de plan intervient le plus souvent dans les westerns, qui représentent à l'époque l'essentiel de la production cinématographique, mais il est également possible d'en trouver dans les films traitant d'autres lieux.



Plans larges : la locomotive s'éloigne, les braqueurs s'enfuient avec leur butin dans la forêt.

Document 21 – *The Great Train Robbery* (1903, Edison Mfg. Co.)



L'attelage des pompiers au sortir de la caserne et à travers la ville

Document 22 – *The Life of An American Fireman* (1903, Edison Mfg. Co.)

²¹ Paul Adam Sitney, « Le Paysage au cinéma, les rythmes du monde et la caméra », dans Jean Mottet (dir.), *Les Paysages du cinéma* (Seyssel : Champ Vallon, 1999), p. 112.

²² Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, pp. 163-165.

Ma traduction : «The extreme long shot became an important element of the spectacle: there was no other way to do justice to the wide open spaces. The scenes filmed from the top of a California hill looking down into a California Canyon, a nearby figure or bush on the hill giving scale to the distant action».



En route vers les lignes confédérées, puis la chasse au soldat sudiste

Document 23 – *In the Border States* (1911, Biograph Co.)

Les tournages en extérieur font du paysage une nouvelle variable de la représentation qui crée un lien entre l'action et le personnage. À la fois pratiques, moins onéreux et plus réalistes, les extérieurs vont être utilisés dans nombre d'intrigues comme un contre point aux intérieurs, et cette opposition va souvent servir d'épine dorsale à maintes trames narratives. Plus précisément, dans les films de D.W. Griffith, les intérieurs symbolisent emprisonnement et danger et jouent ainsi le rôle de faire-valoir, tandis que les grands espaces sont synonymes de salut et de liberté. Chez Griffith, le contraste entre les vues panoramiques et les scènes tournées dans des intérieurs étriqués permet souvent d'accentuer les tensions dramatiques du film pour capter au mieux l'attention du public²³.



Scènes d'intérieur: les femmes enfermées dans la maison doivent faire face à une horde de cambrioleurs



Scènes d'extérieur : le père, alerté par téléphone et accompagné des forces de l'ordre, arrive au plus vite pour les secourir.

Document 24 – *The Lonely Villa de Griffith* (1909, Biograph Co.)

²³ Paula Marantz Cohen, *Silent Film and the Triumph of the American Myth*, pp. 84-86.

b) Optimiser l'espace

À l'utilisation de plans permettant d'appréhender l'étendue ou l'espace, s'ajoute le recours au mouvement panoramique horizontal ou vertical (*slow pan*, *tilt*) ou au travelling (*dolly shot*), ce qui permet de donner une impression de profondeur en balayant l'immensité du paysage filmé²⁴. Malgré une certaine permanence des images statiques dans les films des années 1900-1910, on voit apparaître de plus en plus de mouvements de caméra. Déjà présents en 1906 dans certains films d'Edison et de Biograph, les panoramiques font partie des pratiques courantes dans les films muets et sont en général utilisés pour recadrer le paysage ou créer une unité ou une continuité spatiale, mais leur véritable avènement n'interviendra qu'à partir de 1911²⁵. Rétrospectivement, on se rend compte que, le plus souvent, le panoramique permet de « traduire en le stylisant le parcours du regard de l'homme embrassant son champ de vision [...] et souligne l'inévitable pouvoir de l'espace hors champ »²⁶. Dans le cas du travelling, assez rare à l'époque même s'il est davantage employé à partir de 1912, la caméra, installée sur un véhicule ou un rail, est mise en mouvement pour pouvoir couvrir au mieux ce qui s'offre à l'œil. On amplifie le champ de vision du spectateur qui, depuis son siège, peut avoir accès au territoire américain dans ce qu'il a de plus impressionnant. Ce procédé offre la possibilité de suivre l'action tandis qu'elle se déroule, d'évoluer dans l'espace en suivant les protagonistes et le cours de l'intrigue. Il permet également d'accompagner des poursuites ou des chevauchées, ainsi que la progression des moyens de locomotion tels que le train, les chariots ou les automobiles, selon les cas²⁷.

Par ailleurs, les cinéastes mettent en place des angles de prise de vue originaux (angle serré ou large, plongée, contre-plongée) qui servent à accroître la fragmentation de l'espace filmique et à montrer au spectateur la scène depuis plusieurs endroits en même temps ; son œil peut ainsi être partout à la fois. On parle à l'époque de dissection de la scène (*scene dissection*) en divers fragments ou détails. Ces choix techniques renforcent l'effet d'illusion et posent une distance avec la réalité de manière à influencer la vision du spectateur²⁸. L'espace se retrouve démultiplié pour pouvoir être perçu dans sa diversité et en intégralité ;

²⁴ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, p. 258.

²⁵ Charlie Keil, *Early American Cinema in Transition*, pp. 160-163.

²⁶ Paul Adam Sitney, « Le paysage au cinéma, les rythmes du monde et la caméra », p.112.

²⁷ Charlie Keil, *Early American Cinema in Transition*, pp. 159-160.

²⁸ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, p. 260.

paradoxalement, la fragmentation de l'espace est un moyen d'accéder à sa globalité, le microcosme permettant de voir et de comprendre le macrocosme.

c) Dramatisation et effets de zoom

Les intrigues sont également cadencées par l'utilisation de plus en plus régulière de « vues rapprochées » (*close-view*), dans lesquelles les acteurs viennent au plus proche de la caméra, et de gros plans (*close-up*), où la caméra s'approche d'un élément que l'on veut mettre en valeur. La dynamique des films plus longs reposent sur un savant dosage de plans lointains et de plans plus proches afin d'obtenir un certain équilibre visuel qui évitera l'impression de monotonie chez le public. Si les plans d'ensemble ou larges sont synonymes de mise en scène de l'espace, les vues rapprochées et les gros plans sont associés à l'action et à ses rebondissements, ou parfois au désir de donner aux personnages une certaine profondeur psychologique en faisant passer des émotions. De plus, ces effets de zoom ont un réel intérêt sur le plan pratique puisqu'ils permettent d'apporter de la diversité au film tout en interrompant au minimum une séquence, et d'assurer ainsi de la fluidité²⁹.

En outre, du point de vue de la narration, les plans rapprochés permettent au cinéaste de focaliser l'attention du public sur les personnages principaux. Par le biais des différents plans, une hiérarchie entre les protagonistes de l'histoire peut être mise en place, le plan rapproché donnant l'occasion de mettre en avant les personnages moteurs de l'intrigue (*bring the active characters to the fore*)³⁰. C'est d'ailleurs grâce à ce procédé technique permettant de voir les acteurs de plus en plus près que certains d'entre eux vont être propulsés au rang de tête d'affiche, puis de star ; à l'inverse, d'autres comédiens, restés dans le flou des plans d'ensemble ou des plans larges, continueront d'être des figurants, certes utiles, mais anonymes.

Pour le critique Rollin Summers, la possibilité de faire des gros plans est une des grandes supériorités du cinéma technique sur le théâtre car le fait de filmer de près (*at close range*) procure un avantage extraordinaire quand il s'agit d'exprimer une somme d'émotions :

Le pouvoir qu'ont les bons films de montrer la palette des émotions au moyen des expressions du visage de l'acteur surpasse celui de la scène théâtrale.³¹

²⁹ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, pp. 260-261.

³⁰ Charlie Keil, *Early American Cinema in Transition*, p. 136.

³¹ Rollin Summers, "The Moving Picture Drama and the Acted Drama", p. 213.

On attribue à D.W. Griffith non la paternité des plans rapprochés mais leur popularisation pendant la période où il est employé par la compagnie Biograph. Même si on en trouve dès 1903 dans le travail d'Edwin S. Porter (dans *The Great Train Robbery*, entre autres), c'est Griffith qui, à partir de 1908, donne aux gros plans une signification visuelle nouvelle, à savoir révéler des émotions sans nul besoin de les expliquer avec des cartons d'intertitres.



Document 25 – Le gros plan final de *The Great Train Robbery* (1903, Edison Mfg. Co.)

Dès lors, va se développer une forme de communication par le regard et les traits du visage qui doit remplacer la communication verbale classique du théâtre ou les échanges écrits. La caméra s'immobilise sur les expressions faciales pour donner à voir ce que pensent les personnages, ce qui se passe dans leur esprit³².



Mise en avant des expressions du visage dans les films de Griffith.

Document 26 – *The Lonely Villa* (1909, Biograph), *A Corner in Wheat* (1909, Biograph)

Dès 1920, l'apport de la technicité et de la créativité américaine au cinéma en général est reconnu par le cinéaste danois Carl Theodor Dreyer. Il explique, dans un article intitulé « Svenk Film », à quel point les effets de zoom et les gros plans ont été un vecteur d'innovation :

Ma traduction : "The power of good pictures to convey the phases of emotion by the facial expression of the actor is greater than that of the actual stage".

³² Paula Marantz Cohen, *Silent Film and the Triumph of the American Myth*, pp. 115-116.

Les Américains nous apprenaient à nous servir des gros plans de façon à produire, non confusion mais mouvement.

Il n'est pas difficile de montrer l'importance de cette petite réforme. Dans un plan éloigné, il fallait que l'acteur gesticulât et utilisât toutes les ressources de la grande mimique. Dans le plan rapproché qui révèle le moindre geste, les acteurs se trouvaient obligés de jouer naturel et vrai. Le temps des grimaces était révolu. Le cinéma avait trouvé le temps de la représentation de l'homme. Cette réforme n'est pas sans rapport avec l'effort conscient que les Américains faisaient pour donner à leur film un caractère réaliste ; ils pensaient qu'aucun sacrifice n'était trop grand pour obtenir ce résultat.³³

Le gros plan apporte une nouvelle dimension aux films en permettant une meilleure caractérisation des personnages mais aussi en donnant accès à une nouvelle vision de l'espace. Utilisé en complément des plans larges illustrant le gigantisme de l'espace américain, le plan rapproché peut être utilisé pour capter des détails et mettre en évidence l'infiniment petit. D'une part, il peut donner à voir un endroit à l'échelle d'un protagoniste, en empruntant son point de vue, et ainsi accéder à un certain réalisme plutôt que d'offrir une vision globale d'un espace donné. D'autre part, la caméra peut non seulement balayer du regard un territoire, mais aussi s'attarder sur un élément en particulier ; cela va donner plus de précision à l'univers dont il est question, sachant que parfois les personnages et leur visage peuvent apporter des informations complémentaires sur le l'endroit évoqué à l'écran. Comme signalé précédemment, un lieu («topos») est souvent déterminé par les interactions humaines, mais au cinéma des catégories d'hommes peuvent aussi être engendrés par un certain type de lieu, le cow-boy par l'Ouest, le gangster par la ville, etc. Comme l'explique Jean Mottet, dans certains cas, il existe une « complicité » entre l'homme et l'environnement qui, dans les films, va être révélée par le gros plan car « le visage a le pouvoir d'exprimer ce que l'environnement [...] cherche à dire confusément »³⁴.

Pendant la période muette, on observe un véritable foisonnement d'innovations tant techniques qu'artistiques qui vont façonner les conditions de production des films. On ne peut qu'être impressionné par la modernité des procédés inventés à l'époque car ils posent réellement les bases de ce qui se pratique encore à l'heure actuelle ; c'est pour cela que l'on

³³ Carl Theodor Dreyer, « Svenk Film », *Dagbladet*, 7 janvier 1920 (traduit du danois par Maurice Drouzy), dans Daniel Banda et José Moure (dir.) *Le Cinéma : naissance d'un art : premiers écrits (1895-1920)* (Paris : Flammarion, 2008), p. 419.

³⁴ Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, pp. 142-146.

peut parler de la mise en place d'une grammaire, d'un système régulé de représentation cinématographique qui se retrouve tant au moment de la production que de la post-production.

3. L'écriture et le montage

a) La mise en place d'une forme narrative spécifique au cinéma

Comme l'explique la journaliste allemande Claire Goll en 1920, le propre du cinéma américain est de produire un art qui a su se détacher du théâtre, ce que n'a pas nécessairement su faire le cinéma européen du début du siècle. Il repose donc sur une nouvelle forme d'écriture qui se plie aux contraintes du média, à savoir raconter une histoire par association d'images et de bribes de textes :

Le Continent n'a toujours pas compris que le cinéma n'est pas apparenté au théâtre [...] Pendant que le Vieux Monde endure ce kitsch, la volonté salutaire de l'Amérique a créé le vrai film. Dans le bon film américain, pour commencer, toute trame littéraire est supprimée.³⁵

En effet, dans les années 1900-1910, écrire pour le cinéma est un nouveau métier qui ne s'appuie pas vraiment sur les formes littéraires établies. Écrire des scénarii n'est même pas une profession à proprement parler puisqu'à l'époque les trames des saynètes sont rédigées par des scénaristes amateurs et les longs métrages reprennent les œuvres classiques en les modifiant largement pour les faire coïncider avec le format du film. Il n'est alors nul besoin de savoir tourner correctement une phrase ou d'avoir une belle plume ; ce qu'il faut pour créer un script de film muet, c'est savoir créer du mouvement, mettre en valeur une intrigue ainsi que des idées visuelles. Au début, quasiment n'importe qui peut s'improviser scénariste, les compagnies de productions acceptant toutes les contributions. Néanmoins, certaines, comme Edison, engagent des écrivains connus, voire célèbres, pour donner du crédit à leur entreprise³⁶. Toutefois à partir de 1915, on voit apparaître des formations plus ou moins sérieuses consacrées à l'art de l'écriture cinématographique (*photoplay composition*). Elles sont dispensées dans des universités, certaines de renom comme Columbia University, ou

³⁵ Claire Goll, « AmeriKanisches Kino » [le cinéma américain], dans *Die Neue Schaubühne*, 2, no.6 (juin 1920) (traduit de l'allemand par Danel Banda), dans Daniel Banda et José Moure (dir.) *Le Cinéma : naissance d'un art*, pp. 382-383.

³⁶ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, p. 256.

surprenantes comme le Chicago Photo-Playwright College, ou par le biais de cours par correspondances commercialisés par la Palmer Photoplay Corporation³⁷.

La difficulté est de savoir créer un scénario cohérent, organisé autour de séquences dynamiques, sachant valoriser l'espace comme le mouvement, avec des moments d'exposition, de développement et de tension. À ces contraintes, s'ajoute la nécessité d'insérer des cartons d'intertexte qui ne soient pas narratifs car ce sont les images qui doivent faire comprendre l'intrigue et non un texte intercalé rappelant l'action que l'on vient de voir à l'écran. Le nouveau système narratif qui se met en place à l'époque essaye de réduire au minimum les interventions extérieures telles que la présence du bonimenteur / commentateur, le recours à un acteur récitant un texte ou l'utilisation de cartons explicatifs (*narratives titles*), pour que, de plus en plus, le film se suffise à lui-même. On conserve quelques cartons de dialogue (*dialogue titles*) jugés indispensables à la compréhension, mais le but est de rendre le film intelligible uniquement au moyen des images³⁸. Le développement de cette autre forme d'écriture entraîne donc l'élaboration de nouveaux codes visuels sur lesquels le cinéma va dorénavant s'appuyer. C'est néanmoins les effets spéciaux et la technique du montage qui semblent apporter les bouleversements les plus radicaux.

b) Réduire le temps et l'espace

Les nouveaux moyens techniques au service du cinéma américain dans les années 1900-1910 vont permettre aux images filmiques de réinterpréter les éléments qu'elles montrent. Ne pouvant se contenter de reproduire rigoureusement la réalité, elles la réorganisent et la bouleversent en abolissant les cadres spatio-temporels ordinaires. Ce tour de force sera rendu possible par les innovations technologiques de l'époque et l'essor des effets spéciaux, ainsi que les expérimentations artistiques de certains cinéastes téméraires qui vont élaborer des formes esthétiques propres aux images en mouvement, en particulier le montage.

b.1. Les effets spéciaux

Les effets spéciaux ont leur importance dans le cinéma des premiers temps ; leur étude permet de comprendre comment les images, et par conséquent le paysage, peuvent se

³⁷ Richard Koszarski, *An Evening's Entertainment*, pp. 95-98.

³⁸ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, p. 257.

retrouver modifiés et magnifiés dans les films. Comme évoqué précédemment, le cinéma se transforme graduellement à l'aube du vingtième siècle pour répondre à une demande de spectacle de plus en plus pressante de la part du public. Par spectacle, il faut comprendre paysages époustouflants, décors grandioses et coûteux, profusion d'acteurs et de figurants, costumes d'époque, action trépidante, ou encore effets spéciaux. Ces derniers sont un moyen de satisfaire le public tout en lui rappelant que tout ceci n'est qu'illusion et que le cinéma n'est pas la réalité, même s'il arrive à la surpasser³⁹. N'oublions pas que le cinéma est l'héritier des attractions foraines, telle la lanterne magique, et que certains cinéastes ne perdent pas de vue ces origines, ni le goût du spectateur pour l'irréel. C'est le Français Georges Méliès, célèbre pour ses créations aussi fantasmagoriques que poétiques, qui va, dès la fin des années 1890, mettre en place les effets spéciaux repris par la suite dans les films européens et américains.

Le stratagème le plus populaire pendant la période muette est la surimpression⁴⁰, ou l'insert d'images sur la pellicule, intégrant dans la scène filmée des éléments incongrus ou inattendus afin de créer des interventions surnaturelles, des images mentales ou parfois du grand spectacle. Pendant les premières années, le procédé permet de mettre en scène l'apparition de la conscience ou de hantises qui vont guider l'action des personnages⁴¹. Par la suite, dans les productions des années 1920, la surimpression sera non seulement utilisée pour créer des visions mais également dans la mise en scène de l'espace, quand il s'agira de donner une dimension affective à des lieux familiers ou désirés. On retrouve cet effet dans des séquences cherchant à produire des paysages oniriques, à suggérer la nostalgie de certains personnages se remémorant un lieu cher, ou à faire se rencontrer en une seule image des localités ou des personnages qu'il est impossible de rassembler dans la réalité. Même si c'est une œuvre plus tardive, *Sunrise : A Song of Two Humans* (1927, Fox Film Corp.) de Murnau est probablement l'exemple le plus fascinant de ce qui peut être créé par surimpression d'images: les lieux de vie et les endroits rêvés sont réunis en une même composition, les méditations des protagonistes apparaissant au dessus de leur tête. Les effets spéciaux sont un moyen de réduire et de manipuler l'espace pour le transformer en un paysage utopique, tout comme le montage qui s'avère être la plus grande révolution du cinéma des premiers temps.

³⁹ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, pp. 257-258.

⁴⁰ Surimpression : le terme, d'origine photographique, désigne le fait d'impressionner deux ou plusieurs images sur le même fragment de pellicule. Le résultat de cette opération est une image double, chacune des deux séquences impressionnées, pouvant être vue en même temps que l'autre.

⁴¹ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, pp. 62-63.

b.2. Le montage et ses procédés

C'est le cinéaste russe Lev Koulechov, directeur de l'école de cinéma de Moscou, le VGIK, qui théorise en 1920 ce qu'il a pu observer dans les films américains et que nous appelons depuis, grâce à lui, le montage. Il explique en quoi consiste ce procédé qui incarne à ses yeux « l'essence du cinéma » :

La spécificité de chaque discipline artistique réside dans le moyen qu'elle met en œuvre pour produire une impression artistique c'est-à-dire le moyen susceptible de produire une impression, un effet sur le public et de susciter telle ou telle émotion, *indépendamment du sujet choisi*.

[...] Le moyen dont dispose le cinéma pour produire une impression artistique réside dans la composition, l'enchaînement des fragments filmés. Autrement dit, pour produire une impression, l'important n'est pas tant le contenu de chaque fragment que la façon dont ils s'enchaînent, dont ils sont combinés. [...] Dans l'association de fragments filmés, l'important est la dépendance (le rapport) entre le premier fragment et le second auquel on le colle et c'est essentiellement cette dépendance qui impressionne le public.

[...] Contrairement à la loi qui veut que l'art en tant que tel n'ait rien de commun avec la vie et y puise uniquement son matériau de base qui peut être indifféremment utilisé, le Cinématographe, lui, repose sur le principe inverse. C'est la vie dans toutes ces manifestations, sa réalité authentique qui constitue notre matériau et c'est par le biais du montage et des procédés techniques que nous transformons la réalité en art et ce que nous obtiendrons à l'écran, filmé dans la nature brute, sera transfiguré en une œuvre éloignée de la réalité. En vérité seule le Cinématographe peut prendre un fragment de vie brute et en faire une légende créée.⁴²

Ce qui distingue le cinéma de la simple photographie animée est la mise en place d'un véritable langage permettant l'organisation des images dans le temps, selon une logique et des points de vue particuliers qui amèneront le spectateur à un degré de compréhension supérieur. André Bazin rappelle que le montage permet la « création d'un sens que les images ne contiennent pas objectivement et qui procède de leur seul rapport »⁴³ ; c'est l'association qui génère la signification.

En effet, pendant la grande période de transformation du cinéma muet qui débute à partir de 1907, on voit apparaître des opérations techniques visant à assembler et connecter les

⁴² Lev Koulechov, « La Bannière du cinématographe », 1920, dans *L'Art du cinéma et autres écrits*, (traduction de Valérie Pozner) (Lausanne: L'Âge d'Homme, 1994), dans Daniel Banda et José Moure (dir.) *Le Cinéma : naissance d'un art*, pp. 509-512. Les italiques sont de l'auteur.

⁴³ André Bazin, *Qu'est ce que le cinéma?* (Paris : Cerf, 1999 [1ère édition 1976]), p. 65.

prises de vue afin de concevoir une intrigue cohérente : le montage (*editing*) permet d'intégrer tous les éléments visuels nécessaires à l'histoire. Pour Eileen Browser, l'art du montage donne naissance à « un monde spatio-temporel, une sorte de géographie composée de prises séparées reliées les une aux autres »⁴⁴, alors qu'auparavant les saynètes étaient généralement filmées en une seule prise continue. Chez Gilles Deleuze, le montage est présenté comme « le tout du film, l'Idée », ou encore « la composition, l'agencement des images-mouvement comme constituant une image indirecte du temps »⁴⁵. Le montage, qu'il soit chronologique ou plus complexe, est alors utilisé pour condenser le temps et l'espace de la narration en rapprochant les différents lieux évoqués, en mettant en perspective le passé, le présent et le futur, mais aussi pour faire figurer des moments d'échange ou de tension entre les personnes, ou encore adopter un point de vue spécifique. Le critique Jacob Lewis, quant à lui, voit le montage comme une véritable valeur ajoutée, transformant radicalement la structure des films désormais plus longs, et le définit comme ce qui « rend possible la dramatisation du moment, donne de la perspective et permet l'interprétation »⁴⁶.

Les premières formes d'assemblage inventées à l'époque, *crosscutting* et *parallel editing*, correspondent à ce que nous appelons aujourd'hui le montage alterné ou montage parallèle. Le *crosscutting* sert à juxtaposer une série d'images censées être simultanées, à rapprocher des événements ayant lieu en même temps dans des espaces différents, tandis que le *parallel editing* consiste à intercaler des images non synchrones. A l'époque, on utilise aussi le terme *alternate scenes* (scènes alternées) pour désigner les séquences obtenues grâce à ces formes de montage ; leur but est de faire monter le suspens en montrant plusieurs actions se passant au même moment et ensuite de les faire converger en une résolution finale. Le plus souvent, le montage réunit des faits se déroulant en deux endroits distincts comme deux villes séparées par une certaine distance, deux lieux considérés comme opposés (ville/campagne par exemple), deux maisons, l'intérieur et l'extérieur d'une même demeure, des pièces adjacentes. Le montage rassemble ce qui est normalement séparé, abolit les écarts temporels et géographiques pour faire coexister en un seul lieu, l'écran, la diversité des espaces mis en scène dans le film. Le public peut alors avoir une vision globale et simultanée des divers cadres de l'action, comme s'il avait le don d'ubiquité, à l'inverse des personnages qui, eux, sont forcés d'agir dans un endroit donné. Le succès du montage alterné s'explique

⁴⁴ Eileen Browser, *The Transformation of Cinema*, pp. 57-58.

Ma traduction : "a spatiotemporal world, a kind of geography made of separate shots related to one another".

⁴⁵ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement* (Paris : Les Éditions de minuit, 1983), pp. 46 -47.

⁴⁶ Jacob Lewis, *The Rise of the American Film* (New York : Harcourt Brace, 1939), p. 67.

par le fait qu'il rend possible l'adaptation d'œuvres littéraires par le truchement de procédés de réduction spatio-temporelle, mais aussi parce qu'il donne une nouvelle dynamique aux films dont le rythme s'accélère en ne dépendant plus du temps traditionnel de la pendule⁴⁷. D'ailleurs, d'autres formes de montage élaborées à partir de 1907-1908 permettent de fusionner plusieurs moments, d'avancer ou de reculer dans le temps selon les besoins de l'histoire grâce au *switchback*, et *cutback*, ou de faire l'impasse sur des instants jugés inutiles au moyen d'ellipses⁴⁸.

Le traitement de l'espace dans les films muets est également influencé par l'essor d'une autre technique de montage que nous connaissons aujourd'hui, l'alternance du champ et du contre-champ, apparue au début du vingtième siècle sous l'appellation de *reverse-angle editing* et vue alors comme une variante du montage alterné⁴⁹. Cette figure est fréquemment utilisée soit pour représenter les différents points de vue des participants dans une scène donnée soit pour montrer un objet ou un événement observé par un personnage ainsi que la réaction de celui-ci. La ligne de vision des protagonistes s'exprime généralement au moyen de gros plans montés en alternance, mais aussi quelque fois par l'intégration de plans d'ensemble à des plans rapprochés. L'effet escompté est la mise en valeur d'une situation d'échange, de rivalité ou de confrontation dans laquelle une véritable tension intervient, comme par exemple dans une scène de jeu, de duel ou de bataille. Qu'il s'applique à des plans éloignés ou rapprochés, ce procédé d'assemblage des images met en présence des éléments opposés qui vont être comparés visuellement ; peu importe que l'on montre au spectateur des personnages, des objets ou des paysages, le but est de souligner le contraste qui existe entre eux. Ainsi, le recours de plus en plus systématique au montage témoigne d'un désir d'intervenir après coup sur les images filmées que l'on donne à voir au spectateur, les cinéastes proposant dès les années 1900-1910 des produits cinématographiques construits et sophistiqués, bien éloignés des images fixes du début.

c) La spécificité du montage américain et l'apport de David Wark Griffith

En 1926, Terry Ramsaye attribue à D.W. Griffith la paternité de la « syntaxe de la narration filmique » (*syntax of screen narration*) ; il affirme que les premières œuvres du

⁴⁷ Charlie Keil, *Early American Cinema in Transition*, p. 17.

⁴⁸ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, pp. 57-61.

⁴⁹ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, p. 261.

cinéaste, réalisées chez Biograph et servant en quelque sorte de terrain d'expérimentation⁵⁰, lui ont permis d'étudier « la grammaire de l'image et la rhétorique picturale »⁵¹. Aux yeux de la profession comme des critiques, Griffith est incontestablement l'auteur des nouveaux codes artistiques qui vont guider la pratique cinématographique à partir de 1908. Il semble avoir su intégrer et utiliser les techniques développées par ses prédécesseurs, Méliès et Porter, avant de proposer lui-même d'autres moyens d'apporter « unité, clarté et efficacité »⁵² aux intrigues mises en scène dans les films muets. Outre son travail sur les plans et le cadrage, Griffith, réalisateur prolifique, s'illustre pour ses innovations en matière de montage et, déjà à l'époque, il en fait sa marque de fabrique.

Encore aujourd'hui, on continue de célébrer son travail car ce cinéaste talentueux a façonné le langage cinématographique et son fonctionnement particulier qui est toujours utilisé. En retravaillant sans répit les méthodes introduites par d'autres, il a mis au point ce que certains considèrent comme « un moyen d'expression plus intime que le théâtre, plus vivant que la littérature, plus troublant que la poésie », n'hésitant pas à assembler des prises de vues discontinues et sans lien apparent pour créer une narration complexe. Pour ce cinéaste, le montage est lié à la nécessité de susciter chez le spectateur des tensions psychologiques, l'excitation du public reposant sur l'accumulation de courtes prises de vues. L'action doit être rapide et visuellement fragmentée pour créer une sensation de suspense et le fait de fractionner une scène par le biais du montage permet de générer une attente⁵³. Le montage ne suit en aucun cas le déroulement naturel d'une action ; la continuité est interrompue, l'unité est déstructurée et le temps suspendu. Néanmoins, les films de Griffith ne sont pas tous axés sur la mise en place d'un suspense ; dans certaines œuvres, le montage participe d'une intention de contraste et de différenciation. Le découpage et l'assemblage des images après tournage permettent de reconstruire une scène pour la rendre plus intense⁵⁴.

Soixante ans après que Ramsaye a souligné l'originalité du travail de Griffith, Gilles Deleuze explique sa richesse et théorise ce qu'il considère comme l'école américaine du

⁵⁰ Paula Marantz Cohen, *Silent Film and the Triumph of the American Myth*, pp. 84-85.

Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, p. 59

⁵¹ Terry Ramsaye, *A Million and One Nights: A History of the Motion Picture* (New York : Simon and Schuster, 1926), p. 508.

⁵² Jacob Lewis, *The Rise of the American Film*, p. 95.

⁵³ Arthur Knight, *The Liveliest Art*, (New York : MacMillan, 1957), pp. 23-26 dans Richard Dyer MacCann (dir.), *The First Film Makers* (Iowa City : The Scarecrow Press, 1989), pp. 124-125.

⁵⁴ Tom Gunning, "Weaving a Narrative. Style and Economic Background in Griffith's Biograph Films", *Quarterly Review of Film Studies* (hiver 1981), pp. 17-24, dans Richard Dyer MacCann (dir.), *The First Film Makers*, p. 131.

montage, laquelle diffère des écoles russe et française. Le montage est une image indirecte du temps : « non pas un temps homogène ou une durée spatialisée, mais un temps effectif émanant de l'articulation des images mouvements »⁵⁵. Pour Deleuze, le cinéma américain dans le sillage de Griffith conçoit la composition comme « une organisation, un organisme » fonctionnant selon des principes d'alternance: tout d'abord « l'alternance des parties différenciées », ensuite « l'alternance des dimensions relatives » et finalement « l'alternance des actions convergentes »⁵⁶. En effet, dans un premier temps, le montage parallèle (ou montage alterné) élaboré par D.W. Griffith va permettre de mettre en avant des rapports binaires. On l'utilise pour réunir et intercaler des thématiques semblables ou des éléments opposés :

L'organisme est d'abord une unité dans le divers, c'est-à-dire un ensemble de parties différenciées : il y a les hommes, les femmes, les riches, les pauvres, la ville et la campagne, le Nord et le Sud, les intérieurs et les extérieurs, etc. Ces parties sont prises dans des rapports binaires qui constituent un montage alterné parallèle, l'image d'une partie succédant à celle d'une autre suivant un rythme.⁵⁷

L'action est divisée en deux axes, souvent des points de vue ou des endroits, et le montage suggère soit un contraste soit une simultanéité. Par exemple, dans *A Corner in Wheat* (1909, Biograph Co.), des séquences montrant le faste de la vie des riches sont alternées avec des scènes illustrant le dur labeur des pauvres. Dans ce cas, il n'est pas dit que l'alternance soit utilisée pour figurer la coïncidence d'événements, elle accentue plutôt le décalage entre les deux modes de vie et dénonce les injustices sociales. Griffith fait exister en un même lieu – l'écran – plusieurs aspects d'une même réalité pour permettre au spectateur de devenir omniscient, en ayant en main toutes les cartes de l'intrigue.



Les riches propriétaires terriens dînent grassement tandis que chez les petits fermiers le pain vient à manquer.

Document 27 – *A Corner in Wheat* (1909, Biograph Co.)

⁵⁵ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, p. 47.

⁵⁶ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, pp. 47-50.

⁵⁷ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, pp. 47-48.

Le montage peut également créer des effets par l'enchaînement de plans d'échelle différente; cela permet de mettre en perspective et de hiérarchiser les éléments en jeu dans une scène. Deleuze rappelle le rapport entre le tout et ses composants :

Il faut aussi que la partie et l'ensemble entrent eux-mêmes en rapport, qu'ils échangent leur dimension relative. L'insertion du gros plan, en ce sens n'opère pas seulement le grossissement d'un détail mais entraîne une miniaturisation de l'ensemble, une réduction de la scène. [...] Enfin, il faut encore que les parties agissent et réagissent les unes sur les autres, à la fois pour montrer comment elles entrent en conflit et menacent l'unité de l'ensemble organique et comment elles surmontent le conflit et restaure l'unité.⁵⁸

Dans *In The Border States* (1911, Biograph Co.), intercaler des plans rapprochés et des plans d'ensemble est un moyen de distinguer l'action individuelle et l'action collective, l'intimité des personnages (sphère privée) et les lieux de sociabilité (sphère publique), les endroits familiers et les zones hostiles, ou encore les temps d'exposition et les moments de tension soutenue. Le fractionnement en différents plans donne du rythme à l'action, dirige l'attention du spectateur vers certains éléments et influence sa perception des divers espaces présentés dans le film.



Document 28 – *In the Border States* (1911, Biograph Co.)

⁵⁸ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, pp. 47-48.

Enfin, toujours selon Deleuze, le montage rend possible le rapprochement de deux actions. Il permet de modifier la perception du temps et de l'espace, en anéantissant l'éloignement ou la durée :

C'est la troisième partie du montage, montage concourant ou convergent, qui fait alterner les moments de deux actions qui vont se rejoindre. Et plus les actions convergent, plus la jonction approche, plus l'alternance est rapide (montage accéléré).⁵⁹



Alternance entre le hall d'entrée et le bureau pour illustrer la lutte entre les cambrioleurs et leurs victimes.



Le montage parallèle rapproche le couple, même si le père et la mère se trouvent dans deux endroits différents.

Document 29 – *The Lonely Villa* (1909, Biograph Co.)

The Lonely Villa (1909, Biograph Co.) nous montre tour à tour ce qui se passe dans deux pièces adjacentes. Des malfrats, réunis dans le hall d'entrée d'une riche demeure, essayent de forcer la porte d'un bureau pour y pénétrer ; à l'intérieur de la pièce, une mère et ses filles tentent de faire face à l'intrusion en bloquant l'issue avec les meubles et en appelant à l'aide. Le montage permet de souligner l'opposition entre les victimes et leurs agresseurs ainsi que l'imminence du désastre. Les intervalles, le va-et-vient d'une pièce à l'autre intensifient l'attente du spectateur et Griffith, un peu sadique, fait durer la mise en scène de la détresse des femmes. Ensuite, on voit des plans rapides et quasiment similaires de la mère et du père, se parlant au téléphone depuis deux endroits différents, la maison et l'hôtel. Elle l'appelle au secours alors que les voyous sont dans la maison, il s'agite au bout de la ligne, prêt à se précipiter pour sauver sa famille. Le film s'achève sur une succession extrêmement rapide de

⁵⁹ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, pp. 48-49.

plans montrant tour à tour la maison assiégée et la course effrénée du père-sauveur à travers la campagne américaine. Le rythme soutenu de l'action finale, la fièvre construite par le montage, la confusion entre les différents lieux donnent une impression de vertige.

On constate donc que le montage à l'américaine enfanté par Griffith permet de faire exister simultanément des lieux ou espaces disparates mais aussi de multiplier les vues selon plusieurs types de plan plus ou moins proches du spectateur. Il repose sur un savant agencement d'images, aussi nombreuses que variées, amenant une distorsion habile des repères spatio-temporels classiques. Grâce aux découvertes du cinéaste, le film devient une nouvelle lucarne sur le monde, un miroir déformant qui révèle une autre réalité. Ainsi, on s'aperçoit qu'au cours de ses premières années d'existence, le cinéma américain arrive très rapidement à se doter de moyens techniques lui permettant à la fois de mettre en valeur l'espace et de le transformer pour le rendre encore le rendre plus impressionnant et, paradoxalement, plus accessible au public. Grâce à ces procédés à la fois industriels et artistiques, les films proposent des compositions inouïes qui montrent l'espace dans tous ses états, sous tous ses aspects et le changent en paysage cinématographique. Par ailleurs, il ne faut pas perdre de vue qu'à l'époque où l'on parle pourtant de « cinéma muet », les images seules ne constituent pourtant qu'une partie de l'expérience cinématographique ; elles sont bien souvent épaulées par des adjuvants extérieurs, tant sonores que visuels, censés aider le public à comprendre les films projetés.

II. Les espaces et les conditions de projection

Comme le rappelle Myriam Hansen, entre 1907 et 1917, se met en place un système de représentation américain, basé sur des innovations telles que le cadrage, le montage et la mise en scène, que l'on va par la suite considérer comme un réseau de figuration classique. Ce système propose un modèle narratif avec un langage construit propre au cinéma qui diffère des images brutes délivrées pendant les premières années ; ce qui prime désormais ce sont les histoires racontées par les films⁶⁰. Ceci étant dit, il est nécessaire de ne pas se limiter à l'unique étude de cette nouvelle grammaire visuelle du cinéma et de ne pas écarter certains facteurs déterminants pour comprendre la répercussion de ces images sur le public américain.

⁶⁰ Myriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge : Harvard University Press, 1991), pp. 23-24.

Dans les années 1900-1910, le film, il devient de plus en plus sophistiqué et complet, mais il ne saurait se suffire à lui-même, et il convient donc d'aborder la question de l'organisation des projections. À l'époque, être spectateur de cinéma ne se résume pas à s'asseoir dans une salle et regarder en silence ce qui se passe à l'écran ; d'autres éléments doivent être pris en compte, tels que le lieu où l'on voit le film, la machine qui est utilisée pour le diffuser, les formes d'interaction avec les autres spectateurs, la présence de musique ou de commentaires. Accéder au sens des images se révèle être une opération complexe pour le public. De plus, la nature même de ce public varié, aux origines sociales ou ethniques multiples, influe sur les conditions de réception du film; elle détermine la façon dont les distributeurs et les exploitants de salles vont délivrer les images aux spectateurs et peut-être modifier leur message par des interventions extérieures. Les lieux et les modalités de projection ont une incidence sur le film et peuvent parfois presque réécrire l'histoire portée à l'écran.

1. Les modalités de visionnage

a) La création d'un nouveau type de public

a.1. La naissance d'une société de loisirs

Le début du vingtième siècle est marqué par un intérêt grandissant pour les nouvelles formes divertissement en Amérique et une participation notoire. La diminution du temps de travail de 66 à 56 heures entre 1850 et 1900, puis de 56 à 41 heures au cours des décennies suivantes, permet à la population américaine de disposer de plus de temps libre. Il en découle une prolifération des activités de détente payantes dont le cinéma fait partie. Le taux d'illettrisme augmentant du fait du nombre croissant d'immigrants ne maîtrisant pas l'anglais, une partie de la population néglige les distractions traditionnelles telles que la lecture de livres ou de journaux et s'oriente vers les sports, les attractions foraines et les films qui touchent un public plus large.

Avec l'essor des médias de masse, l'industrie des loisirs s'organise désormais à deux niveaux: le local et le national. D'un côté, on observe une permanence du divertissement de proximité ou de quartier, géré par la communauté locale, de l'autre, on assiste à l'apparition d'un engouement pour des événements réunissant tout le pays. En réalité, pendant cette

période charnière, on va passer graduellement d'une pratique décentralisée des loisirs à une consommation de formes d'amusement plus standardisées, touchant de manière relativement similaire les différentes parties d'un ensemble national. Le cinéma s'avère un exemple pertinent de récréation opérant tant au plan local que national, de par la distribution des films menée simultanément dans les communautés les plus diverses qui adhèrent universellement à ce nouveau média⁶¹. Aller regarder des images en mouvement est une activité à laquelle on s'adonne le plus souvent dans son voisinage, et pourtant, cela inscrit le spectateur dans une communauté bien plus importante. Ainsi, sans s'en rendre compte, les publics cinématographiques partagent une expérience visuelle analogue d'un bout à l'autre du pays. Même s'ils n'en ont pas conscience, ils sont amenés à partager un système de valeurs identiques.

Les films semblent avoir le pouvoir de susciter l'enthousiasme du plus grand nombre et de réunir les intérêts de diverses parties comme de l'ensemble du pays. Garth Jowett souligne que, dès le début, ils arrivent à fédérer des groupes socioculturels généralement opposés : la classe moyenne, coutumière du théâtre mais qui ne rechigne pas à découvrir des divertissements utilisant les technologies dernier cri ; les habitués des vaudevilles⁶² toujours en quête de performances spectaculaires ; la classe ouvrière, réunissant des travailleurs modestes et des immigrants à la recherche d'amusements nouveaux à bas prix. Il prend l'exemple de Boston où, en 1909, la fréquentation des cinémas dépasse de loin celles de l'opéra, des théâtres classiques et de ceux de vaudeville : 402 428 places par semaine pour les salles de cinéma uniquement, 79 362 pour les salles combinant vaudeville et films contre 291 169 sièges pour les autres attractions scéniques. Ces chiffres mettent en lumière la prépondérance des distractions bon marché. Les films, s'ils sont montrés seuls ou diffusés parmi d'autres prestations, coûtent en moyenne entre dix et quinze *cents* alors que les performances théâtrales ou musicales traditionnelles s'échelonnent entre cinquante *cents* et deux dollars⁶³.

Les espaces cinématographiques qui vont permettre à ces différents groupes d'accéder aux images semblent échapper aux divisions ou oppositions habituelles, comme s'ils offraient

⁶¹ Garth Jowett, *Film: The Democratic Art* (Boston : Little, Brown and Company, 1976), pp. 15-20.

⁶² Vaudeville : voir définition donnée p. 45.

⁶³ Garth Jowett, *Film: The Democratic Art*, pp. 35-37.

Les chiffres cités sont tirés d'une étude réalisée en 1909, "The Amusement Situation in the City of Boston", à la demande du Twentieth Century Club de Boston. Le but était de répertorier la capacité d'accueil des différents lieux de spectacle de la ville.

un espace égalitaire de projection nationale à un public multi-ethnique et socialement diversifié. Il est vrai qu'en fonction des quartiers, les pratiques cinématographiques et les lieux de visionnage diffèrent, mais devant l'augmentation massive de la demande, il existe des salles où plusieurs classes sociales sont amenées à se rencontrer. Dès ses débuts, le cinéma apparaît donc comme la distraction la plus démocratique connue jusqu'alors. En tout cas, une chose est sûre : le public naissant du cinéma n'est pas le public des autres arts scéniques et sa démarche va de plus en plus se singulariser avec le temps. Comme l'explique André Gardies, l'espace clos de la salle de cinéma « vise à produire [la] transformation radicale » du spectateur, à le soustraire à l'épreuve de la réalité et aux contraintes du monde⁶⁴. Citant Félix Guattari, il souligne le fait qu'« on va au cinéma pour suspendre un certain temps les modes de communications habituelles »⁶⁵.

a.2. L'*homo cinematographicus americanus*

D.W. Griffith donne une dimension éducative au cinéma en le présentant comme « l'université du travailleur » (*laboring man's university*)⁶⁶ et en soulignant que toute image est un symbole universel, et donc, que les images en mouvement sont un langage universel⁶⁷. On peut moduler son propos en disant que le cinéma serait en quelque sorte l'université du citoyen américain moderne qui, en ce début de vingtième siècle, doit accepter les différences socioculturelles du monde urbain dans laquelle il vit et se défaire de ses origines étrangères s'il vient d'immigrer dans le pays, pour embrasser une identité nationale forte. Le cinéma des premiers temps participe d'une part de la création d'une certaine idée du vivre-ensemble pour la population déjà établie, et, d'autre part de l'américanisation des nouveaux arrivants. Donnant à voir certaines images des États-Unis, il permet de revoir ce que l'on sait peut-être déjà de l'Amérique ou d'apprendre comment s'y organise la vie, afin de mieux s'intégrer dans le grand ensemble national. En théorie, les films seraient le média idéal pour rendre possible le rêve d'une Amérique unie autour de valeurs semblables et d'une langue unique, d'une société groupée, homogène et harmonieuse.

⁶⁴ André Gardies, *L'Espace au cinéma*, p. 18.

⁶⁵ Félix Guattari, « Le Divan du pauvre », *Communications*, vol. 23, no.1 (1975), p. 96, dans André Gardies, *L'Espace au cinéma*, p. 18.

⁶⁶ Jean Loup Bourget, François Laroque, « Introduction Générale », *Etudes Anglaises*, 55, 2 (avril – mai – juin 2002), p. 132.

⁶⁷ Harry M. Geduld, *Focus on D. W. Griffith* (Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice Hall, 1971), p. 56.

À partir des années 1880, les États-Unis accueillent une nouvelle vague d'immigration européenne, venue en particulier des pays d'Europe du sud et de l'est. Elle est essentiellement constituée de ruraux, venus à la recherche de la terre promise, qui se retrouvent en fait projetés dans une Amérique urbaine et industrielle ne leur offrant qu'une vie médiocre avec peu d'espoir d'amélioration économique. Ils sont bien moins favorisés que ceux de la première vague d'immigration des années 1830, pendant laquelle de nombreux Européens de l'ouest ont pu participer à la conquête des terres dites vierges et en tirer une certaine réussite. Les immigrants de la deuxième vague vont se faire embaucher dans les nouveaux secteurs industriels qui ont besoin de bras ; sans pouvoir vraiment choisir le métier qu'ils veulent exercer, ils se retrouvent à travailler dans les ateliers de confection et les usines⁶⁸. Les immigrants, déracinés et quelque peu désillusionnés face à une vie citadine, synonyme de surpeuplement et de pauvreté, vont trouver dans le cinéma un remède à leurs maux ; c'est une compensation en images qui leur permet de continuer à croire au bonheur américain qui leur a été prêté. Pour les nouveaux arrivants, le film est souvent le premier contact, hors de leur lieu de travail, avec la société américaine. Les films représentent « une forme de récréation qui divertit et instruit à la fois les groupes d'immigrants à propos des valeurs de leur pays d'accueil et leur fournit une expérience culturelle commune qui contribue à l'érosion de leurs cultures insulaires ou locales »⁶⁹. Ils permettent aux immigrants de se forger une nouvelle identité en adéquation avec le milieu qui les entourent, d'apprendre une langue et un mode de vie qu'ils ne comprennent pas encore.

Le cinéma joue un véritable « rôle de guide pour le nouvel arrivant en l'informant des us et coutumes de son nouvel environnement »⁷⁰ et fait office de passerelle entre les deux cultures. Comme l'explique Jacob Lewis, « les films les rendent familiers avec les usages locaux et étrangers. Comme ces cinéphiles candides sont extrêmement impressionnés par ce qu'ils voient dans les images et l'acceptent comme si c'était la réalité, les films sont puissants et persuasifs. [...] Avec plus de vivacité qu'aucun autre organe, ils révèlent la topographie sociale de l'Amérique à l'immigrant, au pauvre, à l'habitant de la campagne »⁷¹. Le cinéma

⁶⁸ Ken Weiss, *To the Rescue: How the Immigrants Saved American Film Industry 1886 - 1912* (Bethesda, Maryland : Austin and Winfield, 1997), p. 18.

⁶⁹ Charles Musser, "Ethnicity, Role Playing, and American Comedy: From Chinese Laundry Scene to Whoopee, 1894-1930", dans Lester D. Friedman (dir.), *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema* (Chicago : University of Illinois Press, 1991), p. 40.

⁷⁰ Garth Jowett, *Film: The Democratic Art*, p. 30.

⁷¹ Jacob Lewis, *The Rise of the American Film*, p.12.

américain, en tant qu'institution progressiste et art populaire, représente un « intermédiaire d'américanisation » très puissant⁷², qui modèle l'existence en devenir du nouvel arrivant, tout comme les sociétés d'entraide, les églises locales ou les journaux communautaires. Le cinéma est utilisé pour créer le sentiment d'une culture assimilée et partagée.

Les images filmiques du territoire national jouent un rôle déterminant dans le processus d'américanisation souhaité à l'époque par les autorités et la société civile, soucieuses de mettre en place et de préserver une unité forte entre les citoyens. Involontairement ou non, la profession cinématographique se fait le relais d'ambitions politiques qui visent à fortifier la cohésion du pays dans un ordre du monde nouveau. Le paysage américain est probablement le premier contact visuel des nouveaux arrivants avec leur patrie d'adoption. De plus, il faut considérer que l'observation de cet espace et l'intégration en son sein est une expérience commune pour les immigrants et la population déjà en place. Avant de pouvoir développer le sentiment d'une identité commune, ils peuvent néanmoins partager, appréhender et ressentir un espace collectif dans lequel ils évoluent tous. C'est parce qu'ils se retrouvent à occuper le même sol et qu'ils peuvent jouir des bienfaits de l'Amérique qu'une certaine connivence et des similarités entre eux vont se forger à leur insu. Ainsi, l'espace états-unien les rapproche malgré eux et devient le terreau d'un sentiment d'appartenance nationale. L'espace n'est pas une valeur qu'on impose mais une réalité que l'on vit, c'est pour cela que chacun, quelles que soient ses origines, peut s'y reconnaître et s'y projeter.

Revoir dans des films l'espace où l'on évolue demande la mise en place d'un réseau de lieux de visionnage, d'abord intégré au circuit du théâtre et qui devient ensuite autonome. Dans les films, comme dans les villes, une réinvention de l'espace s'opère afin que l'on puisse accéder aisément aux divertissements en vogue. Pour comprendre comment sont diffusées les représentations de l'ensemble géographique national, il faut étudier l'évolution des différents lieux de projection et les tâtonnements pour accéder à des formes de visionnage permettant de rassembler des publics divers pour en faire un corps de spectateurs plus uni. Pendant ces premières années de découverte du média cinématographique et d'expérimentation, les actants du cinéma américain semblent chercher de quelle manière

Ma traduction: "Movies acquainted them with current happenings at home and abroad. Because the uncritical movie-goers were deeply impressed by what they saw in the photographs and accepted it as the real thing, the movies were powerful and persuasive. [...] More vividly than any other single agency they revealed the social topography of America to the immigrant, to the poor, and to the country folk".

⁷² Myriam Hansen, *Babel and Babylon*, pp. 67-68.

toucher le plus grand nombre. La multiplication des lieux de projection va transformer le panorama urbain en y intégrant des espaces collectifs inédits et ainsi donner naissance à « une nouvelle géographie de la modernité »⁷³, organisée autour de nouveaux pôles d'attraction et basée sur une interaction plus forte entre les différents groupes socioculturels.

b) Avant le *nickelodeon*: variété des salles et des pratiques de visionnage

Les années 1900-1910 sont généralement appelées l'ère de transition (*transitional era*) du cinéma aux États-Unis et c'est à cette période que s'opère le plus grand nombre de changements du fait des progrès technologiques constants dans l'industrie du cinéma. Les machines permettant de visionner les films sont variées et permettent des pratiques spectatorielles collectives ou individuelles au cours desquelles l'accès aux images et la relation aux films ne sont pas du tout les mêmes. À l'inverse de la réception plus standardisée et parfois austère que nous connaissons aujourd'hui, le public des premiers temps peut bénéficier d'une certaine intimité ou s'émerveiller en groupe, dans des atmosphères feutrées ou plus festives. Le cinématographe cherche quel va être le moyen le plus efficace de diffuser les films en fonction de leur complexité et de leur durée.

b.1. Les cabinets et le « *peep show* »

Même si, dès les années 1890, le visionnage collectif est possible lors de séances exceptionnelles, il est plus courant, avant 1905, d'accéder aux images en mouvement de manière individuelle, dans des espaces plus ou moins spécialisés dans l'exhibition de vues tels que les cabinets pour appareils de diffusion (*parlors*), ou dans des endroits réunissant des attractions foraines et des machines en tous genres, comme par exemple les *Penny Arcades*. On trouve également des visionneuses à usage particulier dans les *drugstores*, les halls d'hôtel, les gares ferroviaires et maritimes, les grands magasins et certains lieux de promenade. Pour quelques *cents*, le spectateur peut regarder de courts films, aux images minuscules, en collant son œil aux trous (*peepholes*) disposés sur la boîte. Myriam Hansen explique que ces établissements proposent des *Peeping Tom films* qui soulignent la dimension

⁷³ Guilian Bruno, "Site-seeing: Architecture and the moving image", dans Clark Arnwine, Jesse Lerner (dir.), *Cityscapes I, Wide Angle: A quarterly Journal of Film History, Theory, Criticism, and Practice*, vol. 19, no.4 (octobre 1997), p. 10.

voyeuriste du cinéma des premiers temps et le côté un peu tabou, voire parfois honteux, de ce type de distractions⁷⁴.

Il est important de noter que les professionnels du film souhaitent se démarquer des loisirs offerts dans les salles de vaudeville ou dans les parcs d'attractions, souvent perçus comme vulgaires. Pour ce faire, ils tentent très tôt de mettre en place de véritables espaces cinématographiques ayant pour but de présenter les films comme un divertissement autonome. Ouvert en 1894, le premier cabinet de kinétoscopes⁷⁵ (*Kinetoscope parlor*) permet à ses clients d'utiliser, pour la modique somme de vingt-cinq *cents*, cinq machines différentes montrant des saynètes ; s'ils en veulent encore, un stock additionnel de vues est disponible contre vingt-cinq *cents* supplémentaires. En 1897, Mutoscope ouvre des cabinets identiques. Dans ces salons installés en centre ville, à proximité de quartiers d'affaires ou de commerce, le coût du visionnage est plus élevé que dans les foires ou les arcades où l'on demande seulement dix *cents* pour les mêmes prestations. Le but des exploitants de ces salles dédiées aux seuls films est d'attirer une clientèle plus huppée qui peut investir davantage d'argent dans la récréation. Ils essayent donc d'aménager leurs établissements de manière confortable et avec goût, les boiseries, parquets, tentures et employés en costume servant à témoigner de la qualité des attractions proposées⁷⁶.

Pourtant, parce qu'ils n'offrent qu'une forme de divertissement fugace durant quelques minutes seulement, les cabinets ne remportent pas le succès escompté. Le choix des films accessibles est souvent limité; pour ne pas prendre de risques, les exploitants ne proposent que des scènes comiques ou burlesques, distraction franche et facile. Les machines elles-mêmes suscitent parfois plus d'intérêt que les films qu'elles diffusent, et les *parlors* demeurent des lieux de passage ou de transit où l'on trouve à s'amuser un moment plutôt que des espaces avec un ancrage et une identité cinématographique forts⁷⁷. Les machines de *peep-show* sont perçues comme des nouveautés technologiques et non comme des outils subordonnés aux vues animées, et les salons ne semblent pas garantir une viabilité financière durable pour l'industrie du film. L'avenir des images en mouvement va alors s'organiser autour de l'utilisation de machines permettant le visionnage en groupe.

⁷⁴ Myriam Hansen, *Babel and Babylon*, p. 40.

⁷⁵ Edison qui met au point le kinétoscope, choisit le nom de sa machine en s'inspirant du grec. « *Kinet* » signifie le mouvement et « *scopos* » veut dire regarder, ainsi le kinétoscope sert à regarder les images en mouvement.

⁷⁶ David Nasaw, *Going Out: The Rise and Fall of Public Amusements* (Cambridge : Harvard University Press, 1999), p. 132.

⁷⁷ David Nasaw, *Going Out: The Rise and Fall of Public Amusements*, pp. 130-134.

b.2. Le Vitascope

Comme évoqué précédemment, l'événement qui va réellement faire entrer le cinématographe dans les mœurs américaines est la projection collective au musical-hall de Koster et Bial sur Broadway, le 23 avril 1896. C'est l'occasion pour Edison de présenter une autre invention dont il détient le brevet, le *Vitascope*⁷⁸. La présence de cet appareil innovant et les conditions inédites de réception des vues font sensation. Une nouvelle façon d'aborder les images filmées est née :

La dernière chose à la mode dans le spectacle de Koster & Bial hier soir était le vitascope d'Edison, présenté pour la première fois. Le dernier jouet de cet inventeur ingénieux est une projection des images du kinétoscope, comme avec une lanterne magique (stereopticon), sur un écran blanc dans une salle obscure [...] Quand on éteignit les lumières hier soir, on entendit un bourdonnement et un rugissement émanant du cylindre de projection et une lumière inhabituellement intense s'abattit sur l'écran [...] L'imagination du spectateur emplissait l'atmosphère d'électricité, tandis que des étincelles crépitaient autour des silhouettes délicatement animées qui reproduisaient la vie.

Avant même la fin cette projection extraordinaire, l'appréciation de la foule était si enthousiaste que des applaudissements assourdissants se firent entendre. Il y eut des vivats bruyants pour M. Edison⁷⁹.

Le vitascope est une source d'émerveillement car il fait naître un monde vivant sur la toile de l'écran. L'appareil projette des images plus grandes que les miniatures du kinétoscope, des images presque à échelle réelle qui reproduisent avec plus de véracité la réalité du monde. Intercalés entre les performances traditionnelles des théâtres de vaudeville qui font intervenir des artistes en chair et en os et mis en valeur par un accompagnement musical, les six courts

⁷⁸ Le *Vitascope* est créé en 1895 par Charles Francis Jenkins et Thomas Armat sous le nom de « Phantascope ». Il est capable de projeter des images sur un mur. C'est Thomas Edison qui finance le projet et rachète ensuite les droits d'exploitation de l'appareil renommé « vitascope ».

⁷⁹ Anonyme, "Edison's Vitascope Cheered", *The New York Times*, 24 avril 1896, p. 5.

Accessible sur les archives du NY times en ligne: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9B05E2DF1331E033A25757C2A9629C94679ED7CF>

Ma traduction : "The new thing at Koster & Bial's last night was Edison's vitascope, exhibited for the first time. The ingenious inventor's latest toy is a projection of his kinetoscope figures, in stereopticon fashion, upon a white screen in a darkened hall [...] When the hall was darkened last night a buzzing and roaring were heard in the turret, and an unusual bright light fell upon the screen [...] The spectator's imagination filled the atmosphere with electricity, as sparks crackled around the swiftly moving, lifelike figures.

So enthusiastic was the appreciation of the crowd long before this extraordinary exhibition was finished that vociferous cheering was heard. There were loud calls for Mr Edison".

films⁸⁰ semblent n'avoir rien à envier aux autres animations car l'énergie des images est vraiment saisissante pour les spectateurs. Les personnes filmées donnent l'impression d'être sur la scène et la fluidité de leurs mouvements suscite l'admiration. De plus, on a ajouté de la couleur sur les pellicules pour accentuer la vivacité des images de certaines courtes scènes⁸¹. La capacité du vitascope à saisir le réel et à le rendre sur la toile avec authenticité est la raison de son triomphe fulgurant et marque sa supériorité sur les autres formes de projections d'images animées :

Le vitascope se différencie du kinétoscope par sa taille et celle des images qu'il produit ; il diffère par ses effets qui représentent presque le sommet du réalisme ; il diffère par les possibilités qu'il offre, qui, selon les gérants de théâtre, sont infinies⁸².

Le succès est tel que bon nombre de grandes villes américaines (Boston, Philadelphie, Providence, San Francisco, Nashville, Saint Louis, Rochester, La Nouvelle Orléans, Cleveland, Detroit, Los Angeles, Chicago, Milwaukee, Kansas City) et de stations balnéaires s'arrachent les projections de vitascope en mai et juin 1896. La publicité pour la « dernière merveille d'Edison » abonde pour attirer un maximum de gens. En à peine deux mois, le vitascope devient un phénomène national que chacun veut découvrir. Les salles de représentation et le contenu de la programmation varient d'une ville à l'autre mais l'engouement est en rendez-vous partout⁸³.

Avec le vitascope, variante moderne de la lanterne magique, on assiste aux prémices du visionnage cinématographique collectif. La machine fait apparaître des situations que chacun dans le public peut saisir, tout comme son voisin et elle crée une situation de partage et d'interaction. Il est évident que les conditions de réception reproduisent dans une certaine mesure celle du théâtre classique ou de boulevard, mais, comme noté précédemment, l'auditoire est plus hétérogène et les espaces dédiés au cinéma ne reproduisent pas les

⁸⁰ Les films diffusés lors de la première sont 1) *Umbrella Dance*, 2) *Rough Sea at Dover*, 3) *Walton and Slavin*, 4) *Band Drill*, 5) *The Monroe Doctrine*, 6) *Serpentine or Skirt Dance*. Ils réunissent des vues, des actualités et des numéros comiques ou de danse.

⁸¹ Charles Musser, "Introducing Cinema to the American Public", dans Gregory Waller (dir.), *Moviegoing in America* (Oxford : Blackwell, 2001), p. 16.

⁸² Anonyme, "Edison's Latest Invention", *The New York Times*, 26 avril 1896, p. 10.

Accessible sur les archives du NY times en ligne: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9F00E5D6143BEE33A25755C2A9629C94679ED7CF>

Ma traduction : "The vitascope differs from the kinetoscope in its size and the size of its pictures ; it differs in that its effects are almost the acme of realism ; it differs in its possibilities, which, theatrical managers say, are boundless".

⁸³ Charles Musser, "Introducing Cinema to the American Public", pp. 17-18.
Charles Musser, *The Emergence of Cinema*, pp. 122-123.

distinctions traditionnelles strictes entre les sexes et les groupes sociaux que l'on peut observer ailleurs. Myriam Hansen, reprenant des notions introduites par Christian Metz, explique qu'avec l'apparition de ce modèle de diffusion se crée une affinité entre les spectateurs. Ce lien repose en fait sur l'aliénation commune vécue par les membres du public de cette nouvelle forme de divertissement, puisque, par essence, l'objet, c'est-à-dire le spectacle filmique, « ignore de manière radicale l'existence de son spectateur ». Elle souligne également le passage d'un voyeurisme solitaire à la constitution d'une « collectivité temporaire » du public dans la salle, à l'union passagère d'individualités⁸⁴. Elle nuance son propos en expliquant que, dans la pratique des premières années, la « continuité entre l'espace de l'écran et l'espace social de la salle » ne repose pas sur une séparation aussi stricte et rigide que celle qui va s'opérer plus tard. Tant que le cinéma dépend de ressorts théâtraux pour fonctionner et est diffusé au milieu de programmes mixtes, le lien se maintient⁸⁵. Mais rapidement les espaces et les modes de diffusion cinématographiques vont s'affranchir des influences du théâtre et le nouveau média se forger une identité indépendante plus prononcée.

c) Le *Nickelodeon* et le début de la spécialisation

Rappelons à nouveau que les premières années d'existence du cinéma sont marquées par le passage d'une pratique un peu amateur reposant sur une forte dose d'improvisation et d'expérimentation à une véritable professionnalisation du milieu du cinéma, tant sur le plan de la production que de la distribution et de la diffusion. Le cinéma devenant une forme de représentation à part entière et une industrie avec ses propres codes, il lui faut devenir accessible dans des lieux autonomes, réservés uniquement au visionnage des images en mouvement. La crédibilité de l'industrie de film semble reposer sur sa capacité à s'émanciper des formes de divertissement qui l'ont précédée. Les lieux dévolus au spectacle cinématographique deviennent de plus en plus spécialisés et on abandonne graduellement l'association des images en mouvement avec d'autres genres d'attraction.

⁸⁴ Myriam Hansen, *Babel and Babylon*, pp. 35-36.

⁸⁵ Myriam Hansen, *Babel and Babylon*, p. 36.



Document 30 – Un nickelodeon géré par Lubin

Source : Library Company of Philadelphia



Document 31 – Le nickelodeon de Davis à Pittsburg
Source : The Library of Congress

En 1904, apparaît, à Pittsburg, sous l'égide de l'exploitant Harry Davis, un nouveau type de salle, le *nickelodeon* dans lequel on demande au spectateur cinq *cents*, c'est-à-dire un *nickel*, pour voir les films. Aussi appelés *storefront theatres* à cause de leurs devantures facilement reconnaissables (car elles accumulent les affiches publicitaires et les ampoules lumineuses), les *nickelodeons* ressemblent plus ou moins dans leur agencement à nos salles de cinéma modernes, à l'heure de la consommation de masse des images. Le lieu n'a généralement pas d'autre fonction que de diffuser des films et ne propose pas, ou sinon peu, de prestations annexes, si ce n'est celles qui peuvent valoriser les images. Des rangées de sièges font face à un large écran, et ce type de salle propose un dispositif spectatorial inconnu jusqu'alors, comme l'explique André Gardies, « un espace clos, organisé de manière à marquer (l') isolement » ; le spectateur s'y voit en quelque sorte attribué un « espace personnel » délimité et situé qui lui permet de s'installer devant le « mur singulier » où seront diffusées les images en mouvement. Est créée une disposition spécifique qui va permettre de recevoir des stimuli et de se mettre en communication avec l'écran⁸⁶. La perception des images se trouve totalement modifiée par l'agencement des salles et le nouveau lien entre le spectateur et l'écran. Selon Myriam Hansen, les progrès techniques en matière de cinéma

⁸⁶ André Gardies, *L'Espace au cinéma*, pp. 19-21.

permettent de proposer une « organisation fondamentalement différente de l'expérience collective » vécue au cinéma car ils « garantissent l'absorption complète du spectateur dans le monde de fiction du film et le courant imaginaire de la trame narrative », et ils donnent également naissance à « l'institutionnalisation d'un voyeurisme privé dans un espace public »⁸⁷. Les *nickelodeons* semblent donc annoncer les pratiques spectatorielles telles que nous les connaissons aujourd'hui. Même s'ils ne sont au début que des structures de taille assez modeste⁸⁸, ils accueillent un public de plus en plus nombreux car ils proposent une diffusion en continue, la journée durant. Les horaires d'ouverture sont très larges, du matin à presque minuit, sans interruption⁸⁹. Les bobines et les programmes sont également régulièrement renouvelés afin d'offrir au public plus de variété. Pour ne pas avoir à acheter trop de films, les exploitants se les prêtent ou se les échangent⁹⁰. Chaque séance est courte, elle dure cinq à vingt minutes en fonction des films montrés ; cela permet dans une même journée de remplir plusieurs fois la salle avec de nouveaux spectateurs. De plus, le prix du siège est le même pour chaque visiteur quelle que soit son origine sociale.

Avant de toucher New York, le phénomène urbain des *nickelodeons* se développe dans les villes de Pittsburg et de Chicago où la population ouvrière est plus forte et où l'on propose des divertissements à bas prix même les dimanches, au lieu des traditionnels des concerts ou performances de vaudeville. Ces nouvelles salles font le bonheur de certains hommes d'affaires car elles demandent un investissement minimal et diffèrent des « théâtres de cinéma » (*motion-pictures theaters*) plus cossus qui se développeront un peu plus tard. Il suffit de louer un local au rez-de-chaussée d'un immeuble quelconque et d'y installer quelques sièges, un écran et une zone avec les appareils de projection ; pas de besoin de s'embarrasser de décoration ou d'éléments de confort car ce qui prime c'est l'accès facile et rapide aux images⁹¹. Dans ce décor austère, on recherche l'efficacité et la rentabilité plus que l'apparat. Certains investisseurs vont même réussir à bâtir de véritables fortunes sur l'exploitation de ces *nickelodeons* minimalistes faits pour distribuer des films à la chaîne. Les futurs moguls de l'industrie hollywoodienne font leurs premières armes cinématographiques avec ces salles.

⁸⁷ Myriam Hansen, "Early Silent Cinema : Whose Public Sphere ?", *New German Critique*, no.29 (printemps – été 1983), p. 158.

⁸⁸ En fonction du local loué, il peut y avoir de 15 à 300 places assises ; l'offre est bien plus limitée que dans les théâtres ou les futures salles de cinéma.

⁸⁹ Charles Musser, *The Emergence of Cinema*, p. 424.

⁹⁰ Jacob Lewis, *The Rise of the American Film*, p. 52.

⁹¹ Charles Musser, *The Emergence of Cinema*, pp. 417-421.

Dès qu'ils ont gagné assez d'argent avec un local, ils en ouvrent un autre et ainsi de suite ; l'argent amassé grâce à la projection des films est aussitôt réinvesti pour étendre leur parc⁹².

L'engouement pour ces petites salles est tel qu'on parle d'une « folie du *nickelodeon* » qui s'empare de tout le pays, et elles deviennent rapidement l'espace de diffusion cinématographique le plus répandu. Si l'on prend l'exemple de Manhattan, en décembre 1908, un mémo adressé au maire McClellan par le chef de la police dénombre 315 salles dans lesquelles on peut voir des films: 194 sont des salles de *nickelodeon* ordinaires appelées « *common show* », 93 sont des salles de vaudeville diffusant des films, 28 sont des théâtres intégrant des images en mouvement dans leur programmation⁹³. La même année, on compte environ 8000 *nickelodeons* sur l'ensemble du territoire américain⁹⁴. Les *nickelodeons* sont implantés le plus souvent dans les zones urbaines les plus denses, où l'on trouve à la fois des commerces en abondance, un grand nombre d'habitations et donc une circulation piétonne intense. Les exploitants recherchent la présence d'un flot constant de clients potentiels pour leurs salles⁹⁵. Nous soulignerons qu'il serait inexact de croire qu'on ne trouve des *nickelodeons* que dans les quartiers prolétaires. Même s'ils sont peu onéreux, ils s'adressent tant à la classe ouvrière qu'à la classe moyenne américaine et, de fait, ils sont localisés dans les districts très fréquentés ou offrant traditionnellement des activités de loisirs plutôt qu'au fin fond des ghettos⁹⁶. Même s'il est vrai que beaucoup de films montrés mettent en scène l'environnement des quartiers populaires et valorisent l'expérience socioculturelle d'une certaine partie de la population⁹⁷, il ne faut pas oublier que les professionnels du cinéma ne veulent pas perdre l'intérêt du public bourgeois, à même de dépenser plus. Ils essaient donc de proposer des produits répondant aussi aux exigences des publics plus cultivés. Le but des exploitants de salle est d'attirer un « public mixte ou mélangé » (*mixed audience*)⁹⁸.

Grâce à l'essor des *nickelodeons*, la ville semble se décroiser, s'ouvrir et proposer à l'ensemble de la population des lieux de réunion axés autour de l'amour des films. En cette période de transition, le but est de séduire et d'attirer de nouveaux publics vers les divertissements payants, des spectateurs qui n'avaient pas forcément la culture du théâtre ou

⁹² Ben Singer, "Manhattan Nickelodeons: New Data on Audiences and Exhibitors", dans Lee Grieveson, Peter Krämer (dir.), *The Silent Cinema Reader*, pp. 128-129.

⁹³ Ben Singer, "Manhattan Nickelodeons", p. 120.

⁹⁴ Charles Musser, *The Emergence of Cinema*, p. 426.

⁹⁵ Ben Singer, "Manhattan Nickelodeons", p. 126.

⁹⁶ Ben Singer, "Manhattan Nickelodeons", pp. 121-122.

⁹⁷ Myriam Hansen, "Early Silent Cinema : Whose Public Sphere ?", p. 147.

⁹⁸ Myriam Hansen, "Early Silent Cinema : Whose Public Sphere ?", p. 151.

des autres représentations collectives⁹⁹. L'accès à la culture des images cinématographiques donne l'impression d'être assez démocratique, de réconcilier et de rapprocher en un même lieu des groupes en généralement divisés socialement et géographiquement. Nous noterons toutefois que, si bien des salles, en particulier à New York, accueillent toutes les groupes sociaux et ethniques sans distinction¹⁰⁰, il existe aussi des *nickelodeons* communautaires. Par exemple, il est possible de trouver des salles réservées aux Italiens ou aux Juifs où les projections sont accompagnées de commentaires dans leur langue respective et où l'on ne désire pas se mélanger avec d'autres nationalités ou cultures¹⁰¹. On se rend compte que la salle de cinéma est plus qu'un lieu de visionnage, c'est un espace de socialisation dans lequel le spectateur cherche souvent plus que la consommation des images ; il va pouvoir y rencontrer des pairs et échanger avec eux, mais également il pourra entrer en contact avec des communautés qui lui sont moins familières. Appelée par certaines journalistes le « véritable théâtre du peuple » (*true theater of the people*)¹⁰², la salle de projection devient un nouvel espace public qui permet souvent les interactions entre les divers groupes socioculturels présents aux États-Unis ainsi qu'entre les vagues d'immigrants successives. Par ailleurs, le succès du *nickelodeon* suscite l'intérêt des acteurs de la réforme sociale qui y voient un lieu où ils pourront atteindre les travailleurs d'origine étrangère et la jeunesse, deux groupes soulevant bon nombre d'interrogations et de préoccupations. Ainsi, en ce début de siècle, la salle de cinéma est parfois envisagée comme une plateforme où la société civile pourrait peut-être intervenir sur la sphère privée et influencer une partie de la population¹⁰³.

En tout cas, si le *nickelodeon* n'offre pas réellement au cinéma ses lettres de noblesse, il fournit aux films un lieu qui leur appartient en propre. C'est, comme le dit Guilia Bruno, une maison de cinéma (*a movie house*) et un foyer pour le cinéma (*a home for cinema*)¹⁰⁴. Les vues animées forment le cœur de la programmation et elles ne sont pas intercalées entre d'autres numéros de nature différente. Elles fonctionnent donc de manière autonome et sont plébiscitées par le public pour elles-mêmes. Alors qu'avant les images en mouvement ne

⁹⁹ Myriam Hansen, "Early Silent Cinema : Whose Public Sphere ?", p. 150.

¹⁰⁰ Dans une certaine mesure, les très grandes villes permettent une véritable mixité ethnique dans les salles de *nickelodeon* en intégrant même parfois la population noire américaine ségréguée, par exemple à New York. Ce n'est forcément le cas dans les cités de moindre envergure.

¹⁰¹ Ben Singer, "Manhattan Nickelodeons", p. 128.

¹⁰² Roy Rosenzweig, "From Rum Shop to Rialto: Workers and the Movies", Gregory Waller (dir.), *Moviegoing in America*, p. 29.

¹⁰³ Lee Grieveson, Peter Krämer, "Cinema and Reform", dans Lee Grieveson, Peter Krämer (dir.), *The Silent Cinema Reader*, pp. 136-137.

¹⁰⁴ Guilia Bruno, "Site-seeing: Architecture and the moving image", p. 11.

représentaient qu'une partie du tout formé par le spectacle, elles sont désormais un spectacle à elles seules, un spectacle assez fascinant et poignant pour retenir l'attention du spectateur. Cependant, face à un public aussi multiple et dont les références culturelles varient énormément, la compréhension des images ne va pas toujours de soi et il faut souvent les agrémenter de certaines contributions qui vont permettre de rendre les films accessibles au plus grand nombre.

2. Guider et influencer l'accès aux images

Même si David Wark Griffith attribue un rôle quelque peu messianique au cinéma en considérant que les images filmiques sont un langage universel, échappant aux particularités des nations, des cultures ou des classes, et à même d'instaurer la paix et la compréhension entre les hommes¹⁰⁵, il faut tout de même considérer que les images de l'Amérique véhiculées dans les films muets ne sont pas directement compréhensibles par tous les spectateurs. Pour le public du début du siècle, dont une partie est encore en cours d'américanisation, les images seules ne suffisent pas ; il est nécessaire de les renforcer par des interventions sonores, des explications complémentaires, des traductions ou d'autres formes de guidage. Ainsi, le spectateur du cinéma des premiers temps se retrouve accompagné dans son visionnage pour qu'il puisse toujours retirer quelque chose de son passage au *nickelodeon*. Les exploitants ne peuvent se permettre de laisser le spectateur indifférent, et, même s'il ne comprend pas les images à l'écran, il doit ressortir de la salle de cinéma avec un ressenti fort. Voir un film doit être à ses yeux une expérience inédite, palpitante et spectaculaire qui va l'amener à revenir, peu importe qu'il ait compris ou non le message exact contenu dans les images en mouvement.

La sophistication du langage filmique et des moyens de production ne sont pas vécus de la même manière par les cinéastes et les spectateurs. Il est peu probable que les publics modestes qui font le succès des *nickelodeons* appréhendent les films avec un œil cinéphile qui les amène à analyser les images ; par contre, on peut les voir comme des cinéphages exigeants à la recherche d'une satisfaction immédiate et puissante. Pour donner ce plaisir du film, il est parfois nécessaire d'utiliser des artifices autres que les images, mais dont le but est de les mettre en valeur ou de les rendre plus claires. Disponibles quand les exploitants ont les

¹⁰⁵ Myriam Hansen, "Early Silent Cinema : Whose Public Sphere ?", p. 149.

moyens de se les offrir, ces compléments de visionnage rappellent d'ailleurs au public que, malgré un mimétisme convaincant, le cinéma n'est pas la réalité mais une mise en scène et une réinterprétation de celle-ci.

a) L'accompagnement musical des films muets

Déjà à l'époque où Edison mène ses recherches, il essaye de synchroniser les images en mouvement et le son pour produire l'effet le plus réaliste possible, mais, au tournant du siècle, ce procédé technique ne fonctionne pas encore. Pourtant le cinéma ne fait pas le deuil du son et il arrive très souvent que les films soient accompagnés d'adjuvants sonores ou musicaux. A l'heure actuelle, on dit que le « cinéma muet » ne correspond pas vraiment à son appellation puisqu'il n'a jamais été totalement muet. C'est la raison pour laquelle plusieurs chercheurs préfèrent parfois l'appeler « cinéma des premiers temps ». Lors des premières projections publiques au Grand Café de Paris ou au music-hall Koster & Bial à New York, la musique est présente lors de la diffusion des images en mouvement ; d'une part, pour évoquer l'existence des sons dans l'expérience quotidienne, d'autre part pour couvrir le bruit des projecteurs¹⁰⁶. Ainsi, certains théoriciens du cinéma s'intéressant au son dans les premières années du cinéma, par exemple Rick Altman, ont développé le concept de « paysage sonore » (*soundscape*) ou d'espace sonore en jeu au moment de la projection. Il est rare de ne pas le remplir et, pour ce faire, on utilise des enregistrements sur phonographe, des voix derrière l'écran, la présence d'un commentateur sur scène, des effets sonores et enfin de la musique¹⁰⁷. Les sons, quelle que soit leur nature, font partie de ce que l'on considère comme les « propriétés des images vivantes » (*living pictures properties*)¹⁰⁸ au même titre que la capacité à reproduire le mouvement. L'immobilité et le silence appartiennent donc à d'autres formes artistiques comme la peinture et la photographie, et le cinéma, pour marquer tant sa nouveauté que son indépendance, cherche à accentuer la vitalité, à reproduire au mieux la vie.

Tout comme nombre d'avancées techniques, la prise de pouvoir du son lors des projections cinématographiques est concomitante au développement des films narratifs plus longs. On notera que la présence d'un accompagnement musical est une pratique très

¹⁰⁶ Rick Altman, *Silent Film Sound* (Irvington, New York : Columbia University Press, 2007), p.9.

¹⁰⁷ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, p. 20.

¹⁰⁸ Stephen Bottomore, "The Story of Percy Peashaker : Debates about Sound Effects in the Early Cinema", dans Richard Abel, Rick Altman (dir.), *The Sounds of Early Cinema* (Bloomington : Indiana University Press, 2001), p. 130

répandue pendant l'ère du *nickelodeon*, mais elle dépend des moyens financiers à la disposition des exploitants de salle, qui concentrent en priorité leurs efforts sur l'acquisition régulière de nouveaux films¹⁰⁹. À l'époque, beaucoup considèrent que certaines images suggérant des événements bruyants (tempêtes, explosions, batailles, etc.) deviennent « a-naturelles » dès lors qu'on ne leur fournit pas un environnement sonore cohérent. Il est des situations que l'image ne peut reproduire pleinement, et elle a donc besoin du son, c'est-à-dire d'un supplément d'artifice, pour, paradoxalement, atteindre plus grande authenticité et ravir le public¹¹⁰. La musique intervient pour pallier une reproduction trop factice des sons présents dans la réalité ; il vaut mieux utiliser une mélodie parlante plutôt qu'une sonorité inappropriée. Un décalage trop grand entre l'image et le son qu'on lui attache, ou des bruitages trop tapageurs et assourdissants¹¹¹ ne sont pas convaincants¹¹². Il vaut mieux leur substituer de la musique pour recréer une atmosphère de manière indirecte, si l'on ne sait pas la rendre correctement. L'accompagnement harmonique va arriver à suggérer ce que d'autres effets sonores imposent de manière trop littérale et parfois irritante, sans pour autant parvenir à refléter ce qui se passe à l'écran. Pendant la période de transition du cinéma, les effets sonores peinent à trouver leur place car, parfois, ils ne sont pas à même d'atteindre la dimension esthétique et le raffinement qui se développent alors sur le plan des images¹¹³. Il existe donc un décalage flagrant et préjudiciable au cinéma entre la grammaire visuelle des films et les accompagnements sonores, quand ils ne sont pas musicaux.

Comme l'explique Altman, le choix de la musique est un moyen de revendiquer un accompagnement sonore qui produit de l'émotion, et cette pratique, alors embryonnaire, qui va acquérir ses lettres de noblesses dans les années 1910 et 1920, n'a jamais cessé d'être utilisée par la profession. Si aujourd'hui les bandes sons font appel à des artistes de renom ou des ensembles philharmoniques, dans les années 1900-1910, l'accompagnement se fait au piano, instrument traditionnel de la bourgeoisie partout dans le monde, ou à l'harmonium¹¹⁴. Son emploi est assez aléatoire lors des diffusions régulières mais, lors des projections événementielles, la valorisation des images par des instruments est garantie. 1908 est une

¹⁰⁹ Rick Altman, *Silent Film Sound*, p. 204.

¹¹⁰ Stephen Bottomore, "The Story of Percy Peashaker", p. 130.

¹¹¹ Pour imiter l'arrivée de la cavalerie, on utilise des bruits de chaînes qui claquent ou de noix de coco tapées sur le sol. Pour figurer les véhicules, on fait des bruits de moteur mais il n'y a aucune différence entre le bruitage de la voiture et du train. Il arrive bien souvent que les sons ne correspondent que de manière très lointaine à la réalité qu'ils sont censés copier.

¹¹² Stephen Bottomore, "The Story of Percy Peashaker", p. 130.

¹¹³ Stephen Bottomore, "The Story of Percy Peashaker", p. 133.

¹¹⁴ Rick Altman, *Silent Film Sound*, p. 204.

année importante pour le travail musical au cinéma puisque Camille Saint-Saëns compose la première partition devant servir le propos d'un film, pour *L'Assassinat du Duc de Guise* (1908, Le Film d'Art). Cette initiative va avoir une répercussion internationale, mais qui ne prend malheureusement pas tout son sens aux États-Unis, puisque le film y est montré sans les morceaux créés spécialement pour l'œuvre cinématographique¹¹⁵. Le mariage de la musique classique et du cinéma est un phénomène plutôt européen qui donne naissance à un cinéma qui se veut plus artistique que celui outre-Atlantique ; à l'inverse, ce dernier se revendique déjà comme un divertissement populaire utilisant en général des formes musicales moins nobles ou en vogue, comme par exemple le ragtime.

Néanmoins, en Amérique du Nord, les musiciens, souvent des transfuges du théâtre, reprennent des airs classiques très célèbres (l'*Ave Maria* de Gounot ou la *Sonate au Clair de Lune* de Beethoven) et des morceaux dans l'air du temps. Ces pièces n'ont pas été composées pour les besoins du film, mais, aux yeux des instrumentistes, elles collent à l'intrigue, comme dans les pièces de mélodrame qu'ils accompagnent habituellement. Parfois, les exploitants leur donnent des consignes spécifiques, quand ils veulent que des morceaux précis soient joués pendant certaines scènes. La qualité de la performance musicale n'est pas toujours au rendez-vous car certains pianistes en formation se font employer par des salles de cinéma pour s'entraîner et parfaire leur jeu¹¹⁶. Il est aussi possible de trouver des bandes préenregistrées qu'on joue sur un phonographe en même temps que le film est projeté, mais elles ne sont pas aussi prisées que le son produit directement qui procure un effet d'immédiateté et appelle la salle à participer¹¹⁷. L'accompagnement musical permet d'impliquer plus efficacement le spectateur. La musique suit la narration et accentue les changements d'image ou les gradations à l'œuvre dans le film. Son ton et ses intentions s'inspirent des événements mis en avant dans l'intrigue. Les émotions, les sentiments, les mouvements, les humeurs illustrés à l'écran sont dupliqués par les variations du piano. Elle doit également permettre une transition fluide et subtile entre les différentes scènes.¹¹⁸. À d'autres moments, la présence du piano ou d'un autre instrument sert aussi à combler certains temps d'attente, par exemple quand on change les bobines ou lorsque le public s'installe dans la salle.

¹¹⁵ Rick Altman, *Silent Film Sound*, pp. 204-205.

¹¹⁶ Rick Altman, *Silent Film Sound*, pp. 205-206.

¹¹⁷ Myriam Hansen, *Babel and Babylon*, p. 43.

¹¹⁸ Rick Altman, *Silent Film Sound*, pp. 204-205.

La présence de la musique a une incidence notoire sur l'expérience spectatorielle puisqu'elle accentue le *pathos* des images ; on l'utilise pour générer un impact affectif profond. Elle permet un soulignement, une dramatisation et donne des indices supplémentaires de compréhension. De manière assez surprenante, le son indique au public quand il faut s'égayer, s'angoisser, craindre des personnages, souffrir avec les protagonistes, ou encore, quand il faut prêter attention à certains lieux significatifs ou s'émerveiller devant des paysages. Ainsi un fléchage s'opère grâce à la musique, et une hiérarchisation des informations contenues dans les images s'instaure. Dans les salles de *nickelodeon*, l'accompagnement musical, orchestré par les choix commerciaux de l'exploitant de salle ou les choix artistiques du musicien, modifie la perception du spectateur qui va appréhender les images en fonction de ce que lui suggère la mélodie. Il n'est pas dit que les intentions du cinéaste transparaissent toujours lors de la projection, et c'est souvent le ressenti du patron ou du pianiste que le spectateur distingue avec la combinaison images-musique. Ainsi, l'ajout des airs lors de la projection peut agir comme un filtre qui masque la signification première des images. Bien souvent, les films sont donnés à voir par le prisme de grilles d'interprétation autres que celles opérant lors de la réalisation et du montage. La musique en est une mais il en existe d'autres, par exemple les interventions verbales du commentateur.

b) Le « bonimenteur des vues animées »¹¹⁹

Le cinéma des premiers temps est décidément loin d'être muet, et le chercheur québécois Germain Lacasse souligne à juste titre la force de l'oralité dans les projections faisant intervenir un conférencier¹²⁰. Dans l'historiographie anglo-américaine, on trouve régulièrement les termes « *speaker* » ou « *lecturer* » ; nous choisirons d'utiliser dans notre travail l'appellation « bonimenteur » créée par Lacasse car elle correspond mieux à la réalité des prestations fournies plutôt que le titre plus formel de « conférencier ». Le travail du bonimenteur semble largement dépasser la production d'une glose académique sur le contenu du film ; il a pour mission de rendre les images accessibles au public, d'établir à tout prix un lien fort entre le spectateur et l'écran. La présence du bonimenteur dans les premières salles de projection collective découle de l'engouement pour des divertissements visuels populaires

¹¹⁹ Germain Lacasse, *Le Bonimenteur de vues animées. Le cinéma « muet » entre tradition et modernité* (Paris: Méridiens Klincksieck, 2000).

¹²⁰ Germain Lacasse, "The Double Silence of the "War to All Ends", dans Richard Abel, Rick Altman (dir.), *The Sounds of Early Cinema*, p. 206.

tels que la lanterne magique, la fantasmagorie ou la conférence illustrée, vieux pour certains de plusieurs siècles. Le boniment est une vieille coutume théâtrale tombée en désuétude, survivant surtout dans le monde forain et souvent considéré comme vulgaire par le discours cultivé, même s'il est didactique. Le bonimenteur de cinéma se doit de perpétuer des pratiques spectatorielles traditionnelles tout en les actualisant et en redorant leur blason ; Lacasse le présente comme « le médiateur d'une rencontre entre la tradition et la modernité, entre les arts traditionnels et la technique cinématographique »¹²¹. Son rôle de guide dans la compréhension des films est ainsi expliqué :

Il met souvent en rapport des temporalités et des espaces. Il commente souvent l'histoire, proposant à des auditoires contemporains des récits anciens qu'il adapte pour son public. Il parle également de ce qui est ailleurs : autres gens, autres villes, autres pays ; cet ailleurs doit être plus souvent imaginé, mais commence à être regardé quand le conférencier se met à utiliser les vues¹²².

Le recours aux services du bonimenteur est un phénomène transnational puisqu'on trouve des commentateurs de film en Amérique du Nord (États-Unis, Canada), en Europe (France, Angleterre, Allemagne Russie), en Afrique (Zaïre) ou en Asie (Japon, Corée)¹²³. Aux États-Unis, la tradition orale développée par les récits de voyage illustrés, le goût des conférences dites scientifiques et la popularité des prêches religieux permettent au bonimenteur de trouver aisément sa place dans le monde du spectacle ; il commence par travailler dans les théâtres et les vaudevilles puis part à l'assaut des *nickelodeons*, et, même parfois, de salles plus huppées¹²⁴. Dès les années 1900 et 1910, l'industrie mondiale du cinéma développe des marchés internationaux et le « *lecturer* » va très souvent faire office de traducteur, en plus de son travail de narrateur.

Le bonimenteur embauché par l'exploitant de salle accompagne la diffusion des images d'un commentaire jouant un rôle crucial dans leur interprétation, puisqu'il peut même aller jusqu'à en changer complètement le sens. Il délivre un discours sur le film, agit sur la compréhension et dicte un certain schéma interprétatif au spectateur. L'intervention orale du bonimenteur peut pallier l'absence d'intertitres ou être utilisée en plus de ces cartons présentant du texte. On s'aperçoit que le film objet de production et le film objet de réception

¹²¹ Germain Lacasse, "The Lecturer and The Attraction", dans Wanda Strauven (dir), *The Cinema of Attractions Reloaded* (Amsterdam : Amsterdam University Press, 2006), p. 181.

¹²² Germain Lacasse, *Le Bonimenteur de vues animées*, p. 34

¹²³ Germain Lacasse, *Le Bonimenteur de vues animées*, pp. 55-124.

¹²⁴ Germain Lacasse, *Le Bonimenteur de vues animées*, pp. 59-62.

ne sont plus les mêmes produits¹²⁵. Il subit, au moment de la projection, des modifications extérieures à la pellicule, les images se trouvant réinventées pour les besoins de la prestation. Le boniment peut relever de l'improvisation ou s'appuyer sur un texte écrit au préalable. Lacasse explique qu'il arrive au Québec que le texte d'accompagnement soit publié ou reproduit dans la presse, étant ainsi à la disposition de plusieurs intervenants¹²⁶. Aux États-Unis, les compagnies de production fournissent des catalogues de textes ou des bulletins accompagnant les films¹²⁷. On retrouve là une certaine filiation avec le théâtre ; le boniment déjà rédigé est appris par la personne qui va l'interpréter pendant la projection. On peut parler d'une certaine standardisation du message, liée à un désir de proposer une approche didactique manifeste pour donner à l'entreprise un caractère pseudo-scientifique. Le boniment sert d'explication et de légitimation.

Dans d'autres cas, l'accent est mis sur la performance narrative du bonimenteur et la compréhension du film va être aussi unique que le discours hautement subjectif qu'il délivre ; ce qu'il propose sous la forme d'un récit est somme toute son opinion. Il devient une sorte de conteur qui utilise les images à disposition pour servir son propos. Lacasse explique la nature exacte de cette explication personnelle et improvisée des images :

La fonction du commentateur de films [consiste] à élaborer une interprétation du film compatible avec les aspirations de « son » public, ce possessif marquant l'intensité de la relation. Il s'[agit] non pas d'un traducteur, mais d'un médiateur, avec toutes les connotations que suppose cette différence de terme. [...] Son interprétation émerge, c'est elle qui actualise l'énonciation et achève la signification¹²⁸.

La narration verbale dans la présentation des films est souvent considérée à l'époque comme une véritable valeur ajoutée car le boniment peut donner une dimension plus expressive et plus créative au spectacle. En outre, par moments, les interventions du bonimenteur permettent de résoudre un problème de montage ou de remédier à l'absence de certaines scènes gênant l'intelligibilité du film ; le commentaire coordonné aux images permet alors de rétablir le sens. Il vient incontestablement en renfort de l'image, en particulier dans le cas de films moyennement aboutis ou à la trame narrative peu poussée, et ce avant mais aussi après l'essor du long métrage narratif. Certains exploitants intègrent le travail du bonimenteur pour vendre leurs produits, car ils considèrent que l'explication des images peut ajouter beaucoup

¹²⁵ Germain Lacasse, "The Double Silence of the "War to All Ends", p. 206.

¹²⁶ Germain Lacasse, "The Double Silence of the "War to All Ends", p. 208.

¹²⁷ Germain Lacasse, *Le Bonimenteur de vues animées*, p. 91.

¹²⁸ Germain Lacasse, *Le Bonimenteur de vues animées*, p. 131.

au réalisme du film, l'intervention verbale facilitant la compréhension et garantissant l'élévation du niveau culturel du spectacle, en fonction des connaissances du conférencier¹²⁹. Dans certaines salles des quartiers d'immigrants, le travail de traduction et de clarification du bonimenteur est crucial car il sert d'introduction aux us et coutumes du pays d'accueil qui diffèrent des références du pays d'origine. Son intervention permet aux nouveaux venus de déchiffrer les réalités américaines, de se familiariser avec elles pour ensuite pouvoir y accéder¹³⁰. Dans ce cas, le conférencier se transforme en quelque sorte en un agent d'immigration facilitant leur intégration.

Il serait erroné de croire que le bonimenteur prêche devant un auditoire silencieux et fasciné car il encourage le public à participer et à réagir à ce qu'il entend dans les commentaires ou voit à l'écran¹³¹. Le visionnage du film peut donc se transformer en un moment de forte interaction. Le bonimenteur devient alors un « véritable animateur de séance » dont l'intervention a pour effet de « modifier le contexte d'énonciation et de réception du 'texte' filmique de façon à placer son interlocuteur dans une situation d'énonciation recrée localement »¹³². Il fait partie intégrante du spectacle, et ses allocutions modifient les conditions de réception tant au niveau du contenu narratif qu'au niveau du ressenti du public. Il harangue la foule des spectateurs, s'impose à elle comme celui qui détient la clé de la compréhension et lui propose une vision biaisée, si ce n'est fausse, des images créées par un autre. Pendant la période de transition du cinéma en Amérique, son travail ne semble pas s'inscrire dans une pratique cinématographique institutionnalisée posant certaines normes ; il relève plutôt d'une vision personnelle liée à la sensibilité du conférencier¹³³. Pourtant, il faut bien souligner que le boniment est à l'origine d'une compréhension homogène des images influencée par le point de vue d'un individu¹³⁴ alors que le film pourrait être soumis à une multitude d'interprétations. La valeur du discours du bonimenteur sur les images est acceptée sans être remise en question ou critiquée, comme si la dimension spectaculaire et distrayante de la performance annihilait de manière saisissante le libre arbitre de chacun. Le public accueille de manière favorable ce guidage et se laisse piloter en toute confiance par cet homme qui tient les rennes de la projection, comme si les

¹²⁹ Germain Lacasse, *Le Bonimenteur de vues animées*, pp. 89-90.

¹³⁰ Germain Lacasse, *Le Bonimenteur de vues animées*, p. 95.

¹³¹ Stephen Bottomore, "The Story of Percy", p. 138.

¹³² Stéphane-Albert Boulais, *Le Cinéma au Québec : tradition et modernité* (Montréal : Les Éditions Fides, 2006), pp. 50-51.

¹³³ Germain Lacasse, *Le Bonimenteur de vues animées*, p. 153.

¹³⁴ Germain Lacasse, *Le Bonimenteur de vues animées*, p. 189.

images seules ne satisfaisaient pas pleinement le spectateur et qu'il réclamait un soutien extérieur pour aborder les films. Cette adhésion est possible car le verbe est en général une source de réconfort qui atténue l'étrangeté de l'expérience cinématographique. Germain Lacasse souligne également le fait que le boniment, à l'inverse du film, est un « espace d'énonciation où le locuteur est présent et visible » et « maintient un type de communication familier depuis des siècles, qui serait balayé en quelques années par une pragmatique iconique révolutionnaire »¹³⁵.

On est en droit de se demander si l'idée du cinéma comme langage universel dont D. W. Griffith fait l'apologie est valide quand la perception du spectateur est orchestrée par l'interprétation d'un tiers-intervenant. On comprend dans quelle mesure la signification initiale des images filmiques peut être manipulée mais aussi que les représentations du monde offertes dans les salles de cinéma ne correspondent pas forcément à celles qui ont été voulues par le cinéaste au moment où le film a été tourné puis monté. Lorsque l'industrie du cinéma se met à produire des films reposant de plus en plus sur une construction visuelle du sens, la place des bonimenteurs dans les projections connaît un déclin à partir de 1912, même s'ils restent relativement actifs jusque dans les années 1930. Néanmoins, la disparition progressive du commentaire humain semble céder sa place à une autre forme d'intervention, cette fois écrite, qui perpétue le guidage.

c) L'utilisation des intertitres

L'intertitre (*intertitle*) fait apparaître à l'écran « la rencontre de la diégèse et du scriptural » et il illustre la façon dont l'écriture a trouvé le « moyen de se faufiler entre les images, dans l'intervalle qui les sépare »¹³⁶. Pour certains, il est anti-cinématique et marque une incursion forte du langage littéraire dans un cinéma par nature imagier, car il relève d'une forme d'écriture articulée autour d'un principe d'économie et d'efficacité. À première vue, on prend l'intertitre pour une représentation manuscrite de la communication verbale fonctionnant comme un substitut du langage parlé absent dans le cinéma des premiers temps¹³⁷. Ce nouveau procédé technique permettant de lier les plans les uns aux autres est mis en place en 1903 par la compagnie Edison lors de la production d'*Uncle Tom's Cabin* (1903,

¹³⁵ Germain Lacasse, *Le Bonimenteur de vues animées*, pp. 189-190.

¹³⁶ Yves Bédard, « Images écrites: étude de l'écriture dans le cinéma de 1895 à 1912 », thèse, Université de Laval, 1987, p. 118.

¹³⁷ William F. Van Wert, "Intertitles", *Sight and Sound*, vol.49, no.2 (printemps 1980), p. 98.

Edison Mfg. Co.). L'insert textuel, qui va se développer de manière plus conséquente à partir de 1907, permet l'élargissement des possibilités narratives du cinéma ; l'action va pouvoir devenir plus complexe car elle ne se résume plus, comme auparavant, au message contenu dans le titre du film¹³⁸. L'intertitre est une parole narrative ajoutée au moment de la postproduction du film qui, pendant les années de transition, est très souvent gérée par les exploitants de salles ou les projectionnistes qui décident de l'agencement du film, donc des coupes et des ajouts¹³⁹. Par la suite, ce sont les studios qui assurent le montage des cartons dans le film. Les producteurs se chargent d'une partie du texte (haut et bas), tandis que les réalisateurs les plus zélés, soucieux comme Griffith de faire respecter leur travail et de préserver le message de leur film, se réservent la partie centrale du carton¹⁴⁰. La gestion des intertitres par les compagnies de production va permettre une standardisation du message d'une salle à l'autre, peu importe l'endroit où le film est distribué et les conditions de diffusion¹⁴¹.

Si l'on y regarde de plus près, on se rend compte que l'intertitre permet de créer une liaison typographique entre les images. Il est l'héritier d'une configuration texte-image qui existe depuis plusieurs siècles dans les tapisseries, les images commentées, les illustrations de textes narratifs ou les plaques de lanternes magiques, mettant en avant la présence d'un narrateur pour assurer la continuité entre les images¹⁴². L'intertitre fait partie du système de codage visuel et est inséré entre les images au moment du montage. Il permet au cinéma de prendre de l'autonomie par rapport aux interventions du narrateur vivant chargé de présenter le fil de l'histoire. Les intertitres ne pourraient à eux seuls, une fois mis bout à bout, former un texte écrit autonome et cohérent car ils ne peuvent exister sans les images ; le texte vient illustrer le sens de l'image et non l'inverse. Tout comme les vues filmées, les intertitres ont pour but de faire avancer le récit en ajoutant des éléments nouveaux aux éléments connus ; ils

¹³⁸ Yves Bédard, « Images écrites », p.119.

¹³⁹ Charles Musser, « Portrait de l'exploitant des temps héroïques en créateur », *FILMéchange*, no.25 (1984), p. 17.

¹⁴⁰ William F. Van Wert, "Intertitles", p. 99.

¹⁴¹ Sarah Kozloff, *Invisible Story Tellers : Voice-Over Narration in American Fiction Film* (Berkeley : University of California Press, 1998), p. 24.

¹⁴² Claire Dupré La Tour, "Des Systèmes de l'illustration et de la légende à celui des intertitres au cinématographe", dans Claire Dupré La Tour, André Gaudreault, Roberta Pearson (dir.), *Le Cinéma au tournant du siècle* (Lausanne : Payot, 1999), pp. 103-107.

représentent donc un complément d'informations de l'ordre du « commentaire » qui fait progresser le « topic », ou lieu commun¹⁴³.

Les intertitres font donc bien plus que reproduire uniquement les sons absents, ils sont porteurs d'indications explicites ou implicites¹⁴⁴. Ainsi, ils font office de voix-off ou de voix narrative qui explique et développe l'intrigue. Pour Sarah Kozloff, les intertitres des films muets seraient même un équivalent moderne du chœur grec¹⁴⁵, car ils reprennent et discutent l'action et les choix des protagonistes. Très souvent, ils sont annonceurs de l'événement car ils sont insérés avant l'action ou la prise de parole d'un protagoniste. Ils permettent d'intituler le tableau qui va suivre et servent de guide à la lecture de chaque plan, mettant l'accent sur tel ou tel aspect de l'image, fournissant au spectateur des consignes de visionnage¹⁴⁶. Ils ne comblent pas un vide sonore mais anticipent plutôt un besoin d'information. D'ailleurs, les cartons sont parfois extrêmement remplis en fonction du degré de clarification jugé nécessaire. On notera aussi qu'ils permettent souvent de structurer les longs métrages ; les cartons remplacent de longues séquences d'exposition qui affaibliraient le dynamisme du film. De manière surprenante, les mots imprimés sont un procédé permettant souvent de ne pas sacrifier l'énergie des images si leur capacité à produire du sens fait défaut¹⁴⁷.

Les fonctions principales des intertitres, variant en taille et en contenu, peuvent être définies comme suit : l'« intitulation » d'une partie, la présentation des rôles, l'exposition de la psychologie, des sentiments et du savoir des personnages, l'explication et la situation de l'action dans son contexte, la mise en situation temporelle ou spatiale, l'expression des commentaires du narrateur, la citation extra-diégétique (un proverbe, une référence littéraire ou biblique, etc.), et finalement le passage ou l'articulation d'une ligne d'action à une autre¹⁴⁸. Ils se substituent donc à ce que les images ne peuvent ou ne veulent pas dire, et amènent souvent une certaine distance interprétative ou critique qui va aiguiller la compréhension du spectateur. Pour mieux évaluer la force des intertitres dans la mise en scène de l'espace dans les films, nous devons revenir sur la façon dont ils modifient les rapports spatio-temporels traditionnels, sans raconter à nouveau l'histoire exprimée par les images mais en y ajoutant une strate supplémentaire de sens.

¹⁴³ Claire Dupré La Tour, « Des Systèmes de l'illustration et de la légende à celui des intertitres au cinématographe », p. 113.

¹⁴⁴ Stephen Bottomore, « The Story of Percy », p. 188.

¹⁴⁵ Sarah Kozloff, *Invisible Story Tellers*, p. 25.

¹⁴⁶ Yves Bédard, « Images écrites », pp. 124-126.

¹⁴⁷ Kamilla Elliot, *Rethinking the Novel/Film Debate* (New York : Cambridge University Press, 2003), p. 88.

¹⁴⁸ Yves Bédard, « Images Ecrites », p. 148.

Tout en valorisant l'omniscience de la voix narrative, les intertitres jouent aussi un rôle important dans l'expression du temps et de l'espace car ils mettent en avant les moments et les lieux des actions. Les précisions d'ordre temporel, « *X year(s) ago* » (il y a X année(s)) , « *Later* » (plus tard) / « *X year(s) later* » (X année(s) plus tard), « *meanwhile* » (pendant ce temps là), interviennent lors de retours dans le passé ou d'ellipses, le texte mesurant le temps escamoté. Souvent les effets d'écart temporel sont rendus par l'utilisation du participe passé, comme par exemple « *The Letter received* » (La lettre a été reçue), « *Discharged* » (Il a été libéré), qui explique la conséquence ou le résultat d'une action exprimée. Le film peut ainsi s'articuler de manière soutenue et rythmée et faire l'économie de certaines longueurs ; la voix narrative va directement au but, elle présente l'information capitale sans faire de détours. Les intertitres sont aussi très souvent utilisés pour mettre l'accent sur les données spatiales dans lesquelles l'action s'organise. L'intrigue avance en fait « à coup d'identification de lieux qui donnent tout leur sens aux gestes, et aux relations interpersonnelles montrés à l'écran »¹⁴⁹. C'est par leurs déplacements et leur occupation de certains espaces que les protagonistes s'inscrivent dans l'histoire et évoluent dans leurs périples. Les intertitres ont également le pouvoir de réduire les distances et de rapprocher les endroits clés de l'intrigue. Il est important de comprendre que les informations délivrées par les cartons n'ont rarement qu'une seule fonction car l'identification spatiale est souvent associée à celle de l'action ou des personnages.¹⁵⁰ Les intertitres établissent donc un lien étroit entre les personnages et l'espace, soulignant l'influence des lieux sur les hommes, la façon dont ceux-ci peuvent être définis par leur milieu. Nous garderons en mémoire que le discours contenu dans les intertitres est généralement ambivalent car le message peut se comprendre à différents niveaux et, parfois même, proposer des sous-entendus ou souligner une certaine ironie, afin de renforcer la connivence entre la voix narrative et le public du film. Les intertitres peuvent se comprendre littéralement ou non, en fonction du point de vue du spectateur ; ils fournissent des indices mais n'expriment pas de certitudes puisqu'ils sont finalement laissés à la libre interprétation de chacun. Ils amènent donc le spectateur à regarder au delà des images.

La fin du dix-neuvième siècle et les deux premières décennies du vingtième siècle correspondent à la période d'affirmation progressive du cinématographe comme une industrie innovante et compétitive, comme une nouvelle activité de loisirs, et comme un média de masse arrivant à toucher les citoyens malgré leur diversité. Ces années de découverte, de

¹⁴⁹ Yves Bédard, « Images Ecrites », p. 126.

¹⁵⁰ Yves Bédard, « Images Ecrites », pp. 127-128.

formation et d'essor sont l'occasion de mettre en place les fondements de l'industrie du film ; on crée des techniques pour filmer et projeter, une esthétique visuelle propre au cinéma, des lieux et des conditions de diffusion spécifiques aux films afin d'asseoir le pouvoir de ce moyen innovant de communiquer avec la population, de véhiculer des idées. Le succès du cinéma est au rendez-vous partout aux États-Unis et sur tous les plans : les salles, les compagnies de production et les studios se répandent sur l'ensemble du territoire, fournissant des emplois et de l'argent à une grande partie de la population et permettant à de nouveaux groupes socioprofessionnels de s'enrichir. Le cinéma représente dès le début bien plus qu'un divertissement, et cette activité un peu aventurière dans les années 1900-1910 se fait la caisse de résonance de valeurs nationales telles que la témérité, l'esprit d'entreprise, le désir d'avancer. On a le sentiment que le cinéma représente une nouvelle « Frontière » où les hommes du siècle en marche vont pouvoir prouver leur courage, leur capacité d'adaptation dans le monde moderne et leur détermination à réussir.

Pendant ses premières années d'existence, le cinéma va tout mettre en œuvre pour démontrer sa validité en Amérique. Cette période charnière d'éclosion puis de transition va lui permettre de s'implanter sur l'ensemble du territoire et de s'attacher une grande majorité de la population, sans faire de distinctions socioculturelles. Le cinéma se veut capable de réunir les Américains de toutes les régions, de tous les quartiers, de toutes les origines. En obtenant l'adhésion de la population, l'industrie du film s'affirme pleinement aux États-Unis et va pouvoir ensuite convoiter un rôle international. C'est en établissant des bases professionnelles solides et viables et en se forgeant une identité artistique propre que le cinéma va convaincre ; il déploie des efforts colossaux pour montrer qu'il fonctionne comme une activité culturelle autonome, et puissante sur le plan économique. L'industrie du film cherche à prouver qu'elle représente une véritable valeur ajoutée dans la prospérité du pays et participe à l'élévation du peuple américain en mettant à sa disposition un moyen d'expression nouveau et plus en phase avec ses aspirations. Le cinéma permettrait aux États-Unis de se raconter plus efficacement que d'autres formes artistiques ou d'autres médias. L'entreprise de séduction et de persuasion du cinéma américain passe, dans un premier temps, par la conquête des cœurs et des esprits au niveau national pour ensuite arriver à toucher le reste de la planète, quand le pays se découvre des velléités de leader international. Ainsi, il est maintenant nécessaire d'étudier le nouvel ordre planétaire, la redéfinition de la place des États-Unis dans l'échiquier politique mondial

et le rôle que va jouer la jeune industrie cinématographique dans l'exportation du message que l'Amérique souhaite délivrer aux autres pays.

DEUXIÈME PARTIE :

1914–1930, L’AFFIRMATION DE LA PUISSANCE CINÉMATOGRAPHIQUE AMÉRICAINE ET SON EXPANSION INTERNATIONALE

CHAPITRE 3 : L’INTERNATIONALISATION DES ÉTATS-UNIS, L’EFFORT DE GUERRE ET LA CONQUÊTE DES ÉCRANS

I. Une industrie du film au service d’un grand projet d’américanisation

1. Vers un nouvel ordre mondial

a) Les États-Unis s’éveillent à un rôle international

La naissance du cinéma américain s’opère dans un espace géopolitique international bien spécifique qui a une incidence forte sur les rapports entre les États-Unis et les autres pays. Chaque début de siècle est synonyme de renouveau et d’espoir ; le vingtième siècle se caractérise par une réorganisation des rapports internationaux articulée autour de l’essor du modèle américain sur les plans économique, politique et culturel. Si auparavant les États-Unis ont été considérés comme une nation quelque peu isolationniste, ne souhaitant pas jouer un rôle conséquent sur la scène internationale, cela n’est désormais plus le cas. Le dix-neuvième siècle a mis l’unité nationale américaine à l’épreuve avec la guerre de Sécession et le pays semble en être ressorti à la fois meurtri et grandi, prêt à s’affirmer en tant qu’État moderne qui essaie d’accroître son pouvoir et de gagner une stature politique d’envergure. Les États-Unis refusent d’être laissés pour compte tandis que les nations européennes se partagent le monde. Ils souhaitent eux aussi devenir une puissance internationale (*global power*) en affirmant leur présence dans l’arène mondiale¹. Akira Iriye explique la prise de conscience américaine en ces termes :

Au lieu de faire simplement partie de l’Occident et de suivre les traces des pays européens, les États-Unis vont dorénavant agir de leur propre initiative, mettre au clair par leur conception de leur rôle dans le système international, et utiliser leur pouvoir pour contribuer à définir l’ordre mondial. La mondialisation de l’Amérique [commence]².

¹ Akira Iriye, *The Globalizing of America, 1913-1945* (New York : Cambridge University Press, 1993), pp. 9-12.

² Akira Iriye, *The Globalizing of America*, p. 13.

Déjà au tournant du siècle, sous l'égide du président McKinley, les États-Unis ont entamé leur métamorphose : de puissance continentale, ils deviennent puissance internationale. Ce dernier sent bien que le temps de l'exclusivité nationale touche à sa fin et que le pays doit désormais s'ouvrir au monde par le biais des affaires, en s'appuyant sur les progrès techniques en matière de transport et de communication. Dans le monde moderne qui se dessine, McKinley affirme que la technologie et le commerce lient les nations entre elles et qu'aucune nation ne peut rester indifférente aux autres³.

La nouvelle expansion américaine s'appuie sur trois piliers du libéralisme qui lui servent de base rationnelle : le commerce et les investissements illimités, la libre entreprise et le flot continu des échanges culturels⁴. Les années 1900 et 1910 sont donc marquées par l'idée que le bonheur et la prospérité de l'Amérique sont liés aux opportunités d'expansion nationale et internationale par le biais des échanges commerciaux ou culturels avec le reste du monde. Persuadés que les accords mercantiles et l'interdépendance économique peuvent être une source de stabilité dans les relations internationales, les États-Unis favorisent les interactions avec les différentes régions du monde grâce à la politique de la « porte ouverte » promulguée en 1899⁵. Ensuite, dans les années 1910, le pays met en place sous la présidence de William Howard Taft, ce qu'on a appelé la « diplomatie du dollar » (*dollar diplomacy*), une politique visant à remplacer les balles par des dollars, les conflits par le négoce pour mettre fin aux tensions⁶. Afin de pérenniser le nouvel ordre mondial et préserver ses intérêts nationaux, l'Amérique s'attribue donc une mission internationale d'intervention dans les différentes zones du globe. L'expansion économique fait partie d'un projet idéologique plus grand : étendre la civilisation américaine et ses valeurs à l'ensemble de la planète, et guider les

Ma traduction : "Instead of merely being part of the West and following in the footsteps of the European countries, the United States would now act on its own initiative, clarify its own conception of its position in the international system, and use its own power to contribute to defining world order. The globalization of America had begun".

³ Alfred E. Eckes, Thomas W. Zeiler, *Globalization and the American Century* (New York : Cambridge University Press, 2003), pp. 17-18.

⁴ Emily Rosenberg, *Spreading the American Dream: American Economic and Cultural Expansion* (New York : Hill and Wang, 1982), p. 37.

⁵ Akira Iriye, *The Globalizing of America*, p. 13.

En Septembre 1899, Washington propose une politique de « porte ouverte » à l'égard de la Chine. John Hay définit le droit pour le ressortissant de n'importe quelle puissance de voyager, de commercer sans la moindre discrimination à l'intérieur des zones d'influence des autres. Cette position est finalement enterinée par toutes les grandes puissances occidentales.

⁶ Akira Iriye, *The Globalizing of America*, p. 17.

Avec la « diplomatie du dollar », Taft cherche à développer les investissements à l'étranger et le commerce international pour augmenter l'influence des États-Unis dans le monde.

populations considérées moins policées vers le modèle social occidental⁷. Emily Rosenberg souligne l’impérialisme américain naissant en parlant du désir d’« ériger un État promotionnel » dont le but est de « réduire les restrictions étrangères contre la pénétration américaine »⁸.

C’est au cours de ces années charnières que se façonne l’impérialisme américain. Le pays considère que Dieu est de son côté et qu’il doit répandre à travers le monde les valeurs chrétiennes et la modernité associées à la civilisation. Une fois de plus, réactivant les grands principes de la prédestination américaine énoncée par Winthrop en 1630⁹, les États-Unis se voient comme le peuple élu et, par conséquent, comme un modèle pour le reste du monde. Il est de leur devoir d’éduquer ceux qui ne connaissent pas encore les bienfaits du monde civilisé, d’exercer un contrôle et une supervision afin d’aider les pays moins puissants et moins développés¹⁰. Rosenberg note que la mise en place de la mission civilisatrice des États-Unis prête à débat ; certains Américains pensent qu’il faut conformer les « nations arriérées » aux normes occidentales par la force et la domination brutale tandis que d’autres considèrent que la conquête du monde doit se faire de manière plus pacifique, en utilisant l’éducation et la culture comme armes¹¹.

Dans ce contexte, la culture joue un rôle prépondérant dans la politique étrangère des États-Unis. Selon Akira Iriye, le grand bouleversement du début du vingtième siècle et la modification de l’équilibre des puissances amènent l’Amérique mais aussi le reste du monde à réfléchir sur l’idée d’une identité transnationale et par là même d’une culture internationale plus englobante. L’universalité semble devenir une des préoccupations principales du monde moderne et les considérations nationales passent peu à peu au second plan¹². Du fait d’une interdépendance grandissante, les pays ne peuvent plus être considérés séparément et leurs problèmes ne peuvent se résoudre que collectivement. Les années 1900 et 1910 sont marquées par l’émergence d’un idéal internationaliste qui met en avant la communication, la

⁷ Akira Iriye, *The Globalizing of America*, p. 15.

⁸ Emily Rosenberg, *Spreading the American Dream*, p. 38.

⁹ Le Gouverneur du Massachusetts, John Winthrop, prononce en 1630 un sermon intitulé *A Model of Christian Charity* dont les lignes suivantes sont devenues célèbres: “For we must consider that we shall be as a city upon a hill. The eyes of all people are upon us”.

Texte consulté dans sa version électronique le 3 janvier 2010:

<http://religiousfreedom.lib.virginia.edu/sacred/charity.html>

¹⁰ Emily Rosenberg, *Spreading the American Dream*, p. 41.

Akira Iriye, *The Globalizing of America*, p. 15.

¹¹ Emily Rosenberg, *Spreading the American Dream*, p. 42.

¹² Akira Iriye, *Cultural Internationalism and World Order* (London et Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2000), pp. 23-25.

compréhension et la coopération entre les différents pays par le biais du commerce, d'institutions nouvelles mais surtout de la culture¹³. Celle-ci doit être considérée comme la partie de l'environnement façonnée par l'homme, qui, par conséquent, pourra être transmise ; elle valorise des structures et des pratiques, des significations, et permet de comprendre l'activité humaine en société et en lien avec le monde qui l'entoure¹⁴. S'inscrivant dans la participation des États-Unis à l'« autoroute de l'information » (*information highway*) qui anéantit les barrières traditionnelles de l'espace et du temps¹⁵, les films muets vont devenir une des traces visibles de la culture américaine diffusée dans le pays et dans le reste du monde.

b) Les limites du renouveau international

L'élan universel naissant à l'aube du vingtième siècle traduit un souci d'ouverture et le désir de s'affranchir, dans une certaine mesure, des intérêts nationaux forts qui ont trop souvent divisé les affaires mondiales. Certains voient dans les États-Unis la quintessence de l'internationalisme car y vivent ensemble une multitude de communautés arrivant à coexister tout en étant dépositaires d'un héritage culturel européen fragmenté. Les États-Unis apparaissent comme un espace de réconciliation et de réunification puisque les rivalités nationalistes européennes y disparaissent, permettant au rêve internationaliste de prendre vie¹⁶. Néanmoins, il serait erroné de se limiter à cette vision idyllique de l'Amérique comme terre d'accueil, de partage et de compréhension absolue entre les peuples.

Le nouvel ordre mondial qui se dessine dans les années 1910 a peut-être des velléités universelles mais il n'en reste pas moins dominé par des hiérarchies, des préjugés et des rivalités. S'il permet à un noyau privilégié de nouveaux acteurs, dont les États-Unis, d'entrer en scène, il n'y a pas de redistribution radicale des rôles puisque les rapports internationaux ne remettent pas en cause la domination occidentale existant depuis plusieurs siècles. Le monde est face à une nouvelle forme d'impérialisme¹⁷, puisque l'empire informel mis en place par les États-Unis, basé sur des liens économiques avec les marchés étrangers, remplace

¹³ Akira Iriye, *Cultural Internationalism and World Order*, p. 27.

¹⁴ Valerie M. Hudson, "Culture and Foreign Policy: Developing a Research Agenda", dans Valerie M. Hudson (dir.), *Culture and Foreign Policy* (Boulder, Colorado : Lynne Rienner, 1997), pp. 2-4.

¹⁵ Alfred E. Eckes, Thomas W. Zeiler, *Globalization and the American*, p. 5.

¹⁶ Akira Iriye, *Cultural Internationalism and World Order*, p. 23.

¹⁷ Akira Iriye, *Cultural Internationalism and World Order*, p. 28.

l’Empire colonial et industriel construit par la Grande Bretagne au dix-neuvième siècle¹⁸. La dichotomie perdure entre des populations considérées comme civilisées, à savoir celles des pays occidentaux, et toutes les autres, présentées comme sauvages ou barbares, c’est-à-dire le reste du monde. Les relations internationales s’organisent donc selon une vision eurocentrique, ou « euro-américanocentrique », qui postule que l’Occident représente le monde dans son ensemble¹⁹ et, donc, que ses intérêts sont prioritaires. Les Occidentaux, et plus particulièrement les Anglo-Américains, considèrent qu’ils ont toujours pour mission de diriger le monde. La coopération internationale se limite donc aux pays d’Europe et d’Amérique du Nord qui partagent les mêmes origines historiques, religieuses et raciales²⁰.

La communauté internationale du siècle en devenir serait en fait un cercle exclusif, voire sectaire, qui n’a rien d’universel, puisqu’elle imagine un décalage entre l’Occident et le reste du monde, en présupposant l’existence d’un fossé entre les races²¹. L’internationalisme culturel de l’époque illustre également la persistance des réalités géopolitiques engendrées par les luttes de pouvoir sur les plans militaire, économique et idéologique. Il se limite au périmètre de la civilisation occidentale et ignore complètement la question de la diversité culturelle dans son ensemble²². Les pays occidentaux s’accordent pour modeler la planète selon leur désir : ils envisagent de transformer le monde non-occidental pour le faire évoluer vers la modernité mais souhaitent maintenir et sécuriser leur suprématie²³. Arthur Schlesinger suggère que le projet d’expansion américain serait peut-être motivé davantage par la quête d’un sentiment de protection et de sécurité physique plutôt que par la recherche absolue du profit ou de possessions territoriales²⁴. Il en résulte que le développement de puissances émergentes, telles que le Japon ou la Turquie, est contenu pour ne pas mettre en péril l’organisation voulue par l’Europe et l’Amérique. Les changements et les transferts de pouvoir sont minimes puisque le monde où régnait jusqu’alors l’hégémonie britannique va passer graduellement sous la domination économique, technologique et culturelle des États-Unis. Les pays anglophones ont en commun des similarités linguistiques et culturelles qui renforcent les échanges entre eux. Américains et Britanniques apprécient les mêmes divertissements produits dans le Nouveau Monde, organisent des réseaux touristiques et

¹⁸ Alfred E. Eckes, Thomas W. Zeiler, *Globalization and the American*, p. 27.

¹⁹ Akira Iriye, *Cultural Internationalism and World Order*, p. 61.

²⁰ Akira Iriye, *Cultural Internationalism and World Order*, pp. 40-41.

²¹ Akira Iriye, *Cultural Internationalism and World Order*, p. 45.

²² Akira Iriye, *Cultural Internationalism and World Order*, pp. 48-49.

²³ Akira Iriye, *The Globalizing of America, 1913-1945*, p. 16.

²⁴ Arthur M. Schlesinger Jr., *The Cycles of American History* (London : Andre Deutsch, 1986), p. 141.

maritaux entre les deux pays²⁵ ; comme si le monde anglo-américain représentait une communauté transatlantique à part dans le grand ensemble international.

Le début du vingtième siècle met en lumière les contradictions entre les « communautés imaginées » (*imagined communities*)²⁶ et les communautés réelles qui interagissent sur le grand échiquier de la politique internationale. On retrouve également cette idée de division chez Schlesinger qui explique que, dans le cas de l'Amérique et de son rapport au monde, il existe une « compétition entre réalisme et idéologie ». Les États-Unis se perçoivent à la fois selon une perspective historique, dans laquelle ils sont soumis aux mêmes écueils, faiblesses et maux que les autres nations, et selon une autre perspective, plus dogmatique, qui fait d'eux l'empire béat de la sagesse et de la vertu absolues dont le rôle est de sauver l'humanité²⁷. Tirailé entre ces deux visions, le pays tente de s'imposer dans cet espace mondial en essayant de se différencier du Vieux Continent, et pourtant, selon Akira Iriye, les Américains habitent le « même univers mental que les Européens »²⁸ pour ce qui est de leurs relations avec les pays non-occidentaux. Ils essaient d'affirmer leur unicité ainsi que leur supériorité dans un monde où les pays sont interdépendants, et, pour ce faire, exploitent au maximum les innovations et les avancées technologiques dont ils disposent. Ce qui va faire la différence entre les États-Unis et les autres pays dans le monde moderne, c'est justement la capacité de l'Amérique à exporter son message en utilisant tous les atouts des moyens de communication modernes, en particulier du cinéma.

Un des enjeux de l'époque pour les États-Unis est d'affirmer une identité particulière et précise dans un monde en mutation, dont les frontières deviennent relativement floues et qui semble être de plus en plus petit. Comment le pays peut-il se présenter comme une nouvelle puissance internationale s'il n'est pas en mesure de renvoyer au monde une image forte et claire de lui-même? Cette question soulève le problème de la revendication de la singularité nationale dans un contexte géopolitique mondial où la cohésion internationale se veut plus forte que par le passé. Il semble que c'est en adoptant une position de meneur que les États-Unis arrivent à concilier la définition de leurs rôles national et international. Le cinéma des premiers temps va les aider à promouvoir cette image de leader et de décideur et à

²⁵ Alfred E. Eckes, Thomas W. Zeiler, *Globalization and the American*, p. 33.

²⁶ Terme emprunté à Benedict Anderson.

Benedict Richard O'Gorman Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London and New York : Verso, 1991).

²⁷ Arthur M. Schlesinger Jr., *The Cycles of American History*, p. 54.

²⁸ Akira Iriye, *The Globalizing of America*, p. 17.

faire de l’espace américain un lieu significatif illustrant la puissance du pays et incarnant l’essence du monde occidental. Dans les nouvelles relations entre l’Amérique et le reste du monde, la reproduction de l’espace au moyen du cinéma permet de le valoriser en tant que champ de l’activité humaine, de promouvoir le génie du lieu, en montrant qu’il est habité et pratiqué²⁹. Si certains, comme Heidegger, prônent l’idée que les États-Unis constituent une situation temporelle ou un moment de l’histoire plutôt qu’un véritable lieu géographique³⁰, les films permettent alors de réhabiliter la réalité physique américaine et de la faire circuler à travers le monde. Ces nouveaux produits, facilement exportables comme tout autre objet de consommation manufacturé, capturent le vécu aux États-Unis et le pays y apparaît comme un espace tant concret que symbolique.

2. Le cinéma, nouvel outil de communication

a) Le cinéma comme instrument de la modernité américaine

Alors que le vingtième siècle voit la fin de l’hégémonie européenne supplantée par la puissance des États-Unis, le débat sur la modernité est un moyen d’accentuer les différences revendiquées entre le Vieux Continent et le Nouveau Monde. C’est par souci de distinction tranchée que nombre d’Européens sceptiques se définissent comme les garants de la culture traditionnelle et d’une certaine spiritualité tandis qu’ils associent l’Amérique à une perte des repères et une déshumanisation découlant de la course au progrès technologique³¹. Très souvent, l’Amérique est définie en termes d’altérité. Dans l’imaginaire collectif européen, plus le siècle avance, plus les États-Unis deviennent une métaphore de la modernisation, et l’on a tendance à interpréter assez négativement la culture américaine comme le produit d’une société dominée par la technologie et la machine. Les États-Unis sont donc réduits à un lieu où le désir de supériorité technologique est le moteur corrompu d’une vie sociale instable à la recherche du changement permanent. Cependant, la modernité américaine a aussi de fervents adeptes : ceux-ci perçoivent l’américanisme comme une façon innovante d’organiser le travail, qui met en valeur les machines et la production massive, en améliorant les conditions

²⁹ Jean Mottet, *L’Invention de la scène Américaine*, p. 71.

³⁰ Mel Van Elteren, *Americanism and Americanization: A Critical History of Domestic and Global Influence* (Jefferson, North Carolina : McFarland and Company, 2006), p. 27.

³¹ Mel Van Elteren, *Americanism and Americanization*, pp. 27; 111.

de vie et en annulant les antagonismes de classes³². Le progrès industriel résultant de la rationalisation du taylorisme³³ et du fordisme³⁴ est alors associé à l'idée d'un progrès social ; l'organisation cohérente du monde industriel et l'efficacité qui en découle serait transférable et permettrait de créer une civilisation pratique et fonctionnelle, capable de garantir le bonheur de tous. On notera que la révolution industrielle et les changements socio-économiques et démographiques qui y sont liés ne sont pas le seul fait des États-Unis ; pourtant, on a souvent tendance à représenter l'Amérique comme le modèle inspirant le futur de la société occidentale³⁵, et, par conséquent, comme l'incarnation d'une nouvelle forme de modernité propre au vingtième siècle. Comme l'explique Léo Marx, en Amérique, la machine est associée à un système de valeurs visant à l'élévation de l'homme ; elle symbolise la victoire de la civilisation sur la sauvagerie et devient l'apanage du Nouveau Monde³⁶.

La vision positive de la modernité américaine ne s'appesantit pas sur la question de la systématisation ou du contrôle grandissants mais sur le rejet du passé, la multiplication des opportunités et la magie contenues dans le progrès³⁷. Le cinéma est très souvent présenté comme l'enfant de cette modernité généreuse et bienfaisante dans laquelle les innovations techniques seraient au service des transformations sociales. Comme le rappelle Charlie Keil, il faut « ancrer et repenser l'émergence du cinéma américain dans l'environnement sensoriel de la modernité urbaine, dans ses relations avec les technologies de l'espace et du temps, et dans ses interactions avec les éléments adjacents dans la nouvelle culture visuelle du capitalisme

³² Mel Van Elteren, *Americanism and Americanization*, p. 23.

³³ Le taylorisme est une méthode de travail dans l'industrie mise au point par l'ingénieur américain Frederick Winslow Taylor (1856-1915). Elle consiste en une organisation rationnelle du travail qui est divisé en tâches élémentaires, simples et répétitives, confiées à des travailleurs spécialisés. Son objectif est d'obtenir la meilleure productivité possible des agents au travail. Son organisation est confiée à un bureau des méthodes qui décompose le travail en opérations élémentaires. Le taylorisme est aussi appelé organisation scientifique du travail (OST).

³⁴ Le fordisme désigne le mode d'organisation du travail, mis en place par l'industriel américain Henry Ford (1863-1947) dans ses usines d'automobiles de Détroit, notamment pour la production de la Ford T, à partir de 1907. Il est basé sur les principes du taylorisme : la standardisation des produits et des pièces permettant la production en grandes séries ; le travail sur des chaînes de montage résultant d'une division verticale et horizontale du travail et de sa parcellisation ; l'augmentation du pouvoir d'achat des ouvriers qui est rendue possible par les gains de productivité et vise à stimuler la demande de biens, ouvrant la voie à la consommation de masse.

³⁵ Mel Van Elteren, *Americanism and Americanization*, p. 109

³⁶ Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York : Oxford University Press, 1967 [1ère édition 1964], p. 204

³⁷ Murray Pomerance, *Cinema and Modernity* (Chapel Hill, North Carolina: Rutgers University Press, 2006), p. 4.

avancé »³⁸. Keil explique également que le cinéma devient rapidement le moyen d’expression privilégié de la modernité et du réseau d’images qu’elle anime, car, au début du siècle, il est le seul média pouvant rendre compte de ces nouvelles formes d’expérience. Le lien entre le cinéma et la modernité serait d’autant plus fort que cette dernière marque ses produits culturels de façon quasi indélébile³⁹. Ainsi, le cinéma se fait la caisse de résonance du nouvel ordre social qui se met en place du fait de cette modernité urbaine et industrielle.

D’un point de vue plus pratique, on peut dire que le cinéma est l’instrument de la modernité car il est issu d’une convergence d’efforts autour de machines ayant pour fonction de saisir puis de retransmettre les images en mouvement. La technicité même du cinéma le lie donc à cette époque de modernité industrielle. De plus, son évolution est marquée par la nécessité de se redéfinir et se perfectionner constamment pour répondre à un souci de performance et de compétitivité. Il répond donc à un cahier des charges industriel, et il est sans cesse transformé par les innovations technologiques et artistiques élaborées par la profession, comme nous avons pu l’observer dans le premier chapitre de ce travail. Le cinéma se doit d’être à la pointe de la nouveauté dans la multiplicité des activités spécialisées qu’il englobe, à savoir la production, la distribution, la promotion des films. Comme dans d’autres formes de productions standardisées, il fait intervenir un travail à la fois individuel et collectif ; chaque participant se voit attribuer une tâche qu’il doit respecter et exécuter avec précision avant de la combiner avec le travail des autres, pour finalement donner forme à un objet cohérent et viable.

Toutefois, la modernité du cinéma semble résider dans sa capacité presque magique à abolir les repères spatio-temporels traditionnels, tout comme les nouveaux moyens de communication qui voient le jour. Grâce à la révolution des transports et de la télécommunication qui s’est mise en place au siècle antérieur puis perfectionnée, le vingtième siècle s’ouvre sur une accélération qui réduit l’éloignement et l’écoulement du temps ; tout est plus proche, tout va plus vite. Pour les spectateurs, le cinéma est dans l’air du temps et incarne la communication moderne. En effet, il propose un contact direct avec l’image, une absence de distance, une forme de proximité si forte qu’elle en devient même promiscuité, une émotion si intense qu’elle les enveloppe complètement, et même, pour certains d’entre eux, il

³⁸ Charlie Keil, “Here to Modernity: Style, Historiography and Transitional Cinema”, dans Charlie Keil, Shelley Stamp (dir.), *American Cinema’s Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices* (Berkeley : University of California Press, 2004), p. 52.

³⁹ Charlie Keil, “Here to Modernity: Style, Historiography and Transitional Cinema”, pp. 52-53.

représente leur tout premier contact avec un travail artistique⁴⁰. Comme l'explique le critique et poète Vachel Lindsay, la capacité du cinéma à procurer constamment des sensations fortes aux spectateurs l'inscrit dans la modernité à l'instar d'autres objets ou biens de consommation du monde actuel, comme par exemple l'ascenseur ; il répond au désir de rapidité de l'homme du vingtième siècle : « Ces performances fonctionnent comme les ascenseurs express de la tour Metropolitan. L'idéal est d'atteindre la vitesse maximum quand on descend ou quand on monte, sans être secoué jusqu'à la perte de sensibilité [...] De tels spectacles satisfont l'engouement naissant ou galopant de tout Américain pour la vitesse »⁴¹. Comme les enjeux de l'époque sont le déplacement, la mobilité ainsi que la vélocité, l'essence du cinéma, à savoir le mouvement capturé par les machines, l'inscrit dans la modernité à l'inverse des formes artistiques précédentes qui étaient plus statiques. D'ailleurs, Lindsay s'étend sur l'importance du film d'action (*Action picture*), mettant en avant, dans le panorama culturel américain, l'esthétique de la course ; il remporte l'adhésion totale du public malgré ses lacunes et son manque de raffinement car son rythme saccadé, les nombreux rebondissements de son intrigue, le jeu pressé de ses acteurs traduisent avec justesse la vigueur et le mouvement incessant du monde urbanisé contemporain. Pour un spectateur en quête de circulation et de frénésie, les nouveaux héros sont les machines permettant d'accéder à la vitesse, en particulier le motorcycle, l'automobile, la locomotive – cette dernière devenant d'ailleurs le personnage principal de plusieurs films et supplantant régulièrement les autres protagonistes⁴².

Lindsay souligne également un autre grand changement apporté par le cinéma : l'intérêt pour l'intime et le familier dans l'art. Sa force réside dans sa capacité à s'offrir facilement, à absorber puis magnifier le quotidien : « il voyait l'art comme une réalité, et percevait certaines de nos réalités les plus familières et les plus populaires comme de l'art »⁴³. Dès les années 1920, Lindsay suggère qu'on donne au cinéma ses lettres de noblesse en le considérant comme un des beaux arts (*fine art*) au même titre que la peinture, la sculpture ou

⁴⁰ Rachel O. Moore, *Savage Theory: Cinema as Modern Magic* (Durham, North Carolina : Duke University Press, 2000), p. 51.

⁴¹ Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, pp. 11-12.

Ma traduction : « These shows work like the express elevators in the Metropolitan Tower. The ideal is the maximum of speed in descending or ascending, not to be jolted into insensibility.[...] Such spectacles gratify the incipient or rampant speed-mania in every American »

⁴² Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, pp. 12-16.

⁴³ Vachel Lindsay, Foreword « A Word from the Director of The Denver Art Association », *The Art of the Moving Picture*, p. XI.

Ma traduction : « It viewed art as a reality, and one of our most familiar and popular realities as an art. »

la littérature, et il compare la salle de cinéma à un musée qui expose, d’une part, une certaine forme de connaissance, et, d’autre part, les sentiments et les échanges humains⁴⁴. Les films transportent le spectateur dans des lieux qui lui sont en général interdits, à savoir les intérieurs dans lesquels les personnages se laissent aller à être eux-mêmes sans avoir à se soucier des conventions sociales. Pour Vachel Lindsay, le cinéma fait aux États-Unis permet une nouvelle forme d’observation au microscope d’une vie ordinaire, faites de petits riens. À nouvelle société, nouveau support culturel. Le cinéma devient « le nouveau médium mondial permettant d’étudier, non pas les grandes passions, telles que la haine tenace, l’amour transcendant, l’ambition dévorante, mais plutôt les humeurs, à demi badines ou gentiment mesurées, des créatures humaines. Il révèle nos singularités. Il propose bavardage sur bavardage. Il a la capacité de faire la chronique de nos petits accrochages insignifiants, plutôt que de nos querelles »⁴⁵. Il a donc le pouvoir de sortir le trivial de sa banalité et d’en faire un exemple qui va permettre à chaque spectateur de réfléchir et d’apprendre sur sa propre condition ainsi que sur celle des autres. Les images en mouvement révèlent les nouvelles préoccupations pour le réalisme du quotidien et des histoires simples qui prennent le dessus sur les légendes, les récits triomphants ou les grandes épopées. Comme le souligne Garth Jowett, le cinéma est introduit à une époque où la culture traditionnelle est remise en cause par les assauts répétés du changement ; il est envisagé comme une forme artistique émergente, plus à même de refléter les idéaux de la démocratie américaine⁴⁶.

b) Cinéma et média de masse

Si, au cours des années 1900-1910, un débat concernant le rôle social du cinéma et les bienfaits de son utilisation par les progressistes ou les membres de la société civile se met en place, il est difficile d’évaluer les accomplissements réels de l’industrie du film dans le combat pour la réforme sociale au tournant du siècle. Jacob Lewis affirme que les films américains produits avant la Première Guerre mondiale ont vocation à diffuser un message valorisant la justice et la bonté pour élever les critères moraux de la nation ; il explique que

⁴⁴ Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, pp. 17-18.

⁴⁵ Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, pp. 21-22.

Ma traduction : “the world's new medium for studying, not the great passions, such as black hate, transcendent love, devouring ambition, but rather the half relaxed or gently restrained moods of human creatures. It gives also our idiosyncrasies. It is gossip in extremis. It is apt to chronicle our petty little skirmishes, rather than our feuds.”

⁴⁶ Garth Jowett, *Film: The Democratic Art*, p. 95

« les films sont tout à fait conscients de ce qu'ils disent, de comment ils le disent, et de l'effet de leur message sur le public »⁴⁷. On considère souvent qu'ils prennent le relais des œuvres littéraires ou de l'information pour instruire la population et lui donner les moyens de progresser. Cette théorie est pourtant critiquée par d'autres chercheurs car elle est jugée trop naïve.

Comme le rappelle Garth Jowett, même s'il est vrai que les productions cinématographiques permettent de s'adresser à un très large segment de la population, le cinéma aux États-Unis demeure avant tout une activité économique lucrative plus que le moyen d'expression privilégié d'un projet philanthropique moderne qui mettrait tous les Américains sur un pied d'égalité. Certains considèrent avec enthousiasme la capacité du cinéma à éduquer et informer de manière informelle, mais il n'est pas dit que les ambitions des progressistes rencontrent alors celles des professionnels du film. S'il est vrai que le cinéma touche de plus en plus de spectateurs issus de milieux socio-culturels ne se rencontrant pas habituellement et qu'il les réunit d'une certaine manière, il est cependant difficile de considérer que ce mouvement de brassage social fait partie de la dimension commerciale du cinéma ou d'un plan orchestré par la profession⁴⁸. Pour trancher sur cette question, on peut se référer à Jowett ainsi qu'à Anne Marie Bidaud ; tous deux rappellent que, dès l'époque du cinéma muet, la ligne de force de l'industrie cinématographique américaine est la recherche du profit, comme en témoigne un arrêt de la Cour suprême datant de 1915 : « la diffusion de film est purement et simplement une activité mercantile, ayant pour origine et pour moteur le profit »⁴⁹. Même si le cinéma est un moyen d'expression, la production standardisée primerait sur la dimension artistique et la liberté de création.

Néanmoins, de cette discussion sur l'aptitude du cinéma à transformer le monde, ressort un élément crucial : son pouvoir de rassemblement. En effet, à partir des années 1910, les films sont reconnus comme « l'art des masses » (*art of the masses*) ou comme un « art démocratique » car ils s'adressent au plus grand nombre. On considère que la production de

⁴⁷ Jacob Lewis, *The Rise of the American Film*, p. 137.

Ma traduction : "Movies were intensely conscious of what they said, how they were saying it, and the public effect of what they were saying".

⁴⁸ Garth Jowett, *Film: The Democratic Art*, pp. 95-97.

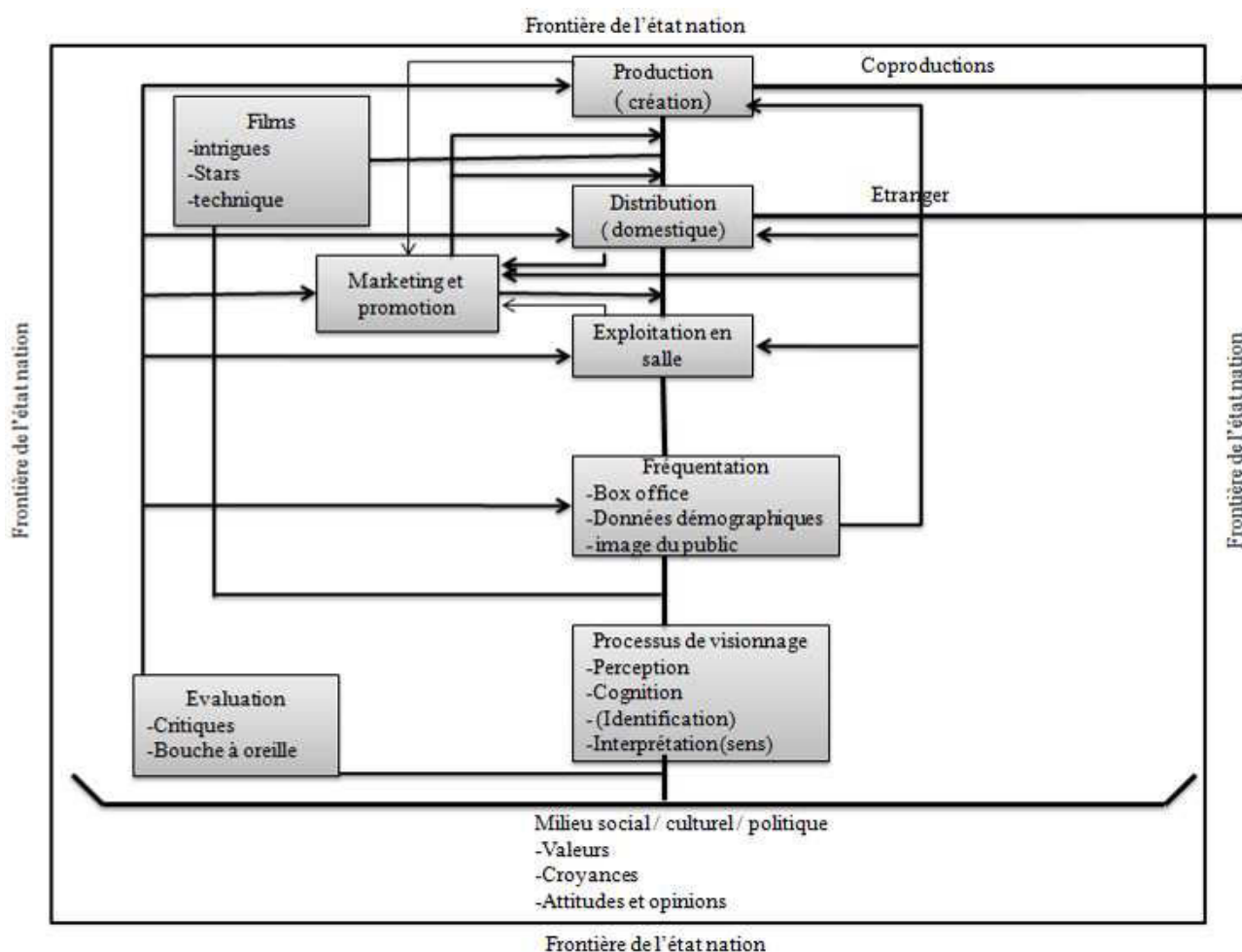
⁴⁹ *Mutual Film Corp v. Industrial Commission of Ohio*, 236 US 230 (1915).

Anne Marie Bidaud, « Le Cinéma américain ou les ambiguïtés idéologiques d'un médium de masse », *Mass Media et idéologie aux États-Unis*, RFEA, no.6 (octobre 1978), p. 253.

Garth Jowett, James M. Linton, *Movies as Mass Communication* (London : Sage Publications, 1980), p. 79.

Ma traduction : "the exhibition of moving pictures is a business pure and simple, originated and conducted for profit".

masse du cinéma est le moyen idéal de rendre l’art accessible à la majorité de la population, la reproduction mécanique des films permettant une diffusion large et un accès à moindre coût qui devient de fait plus égalitaire⁵⁰. Dans l’ouvrage *Movies as Mass Communication*, Garth Jowett confirme l’interdépendance forte entre les différentes facettes de la culture générée par les médias de masse, le cinéma n’étant qu’une des composantes du « *mass media mix* »⁵¹ que l’on commence à observer dans la société de l’époque. Les films sont un des aspects de la culture de masse ou un type de « *mass-mediated culture* » qui intègre « les expressions de la culture telles qu’elles sont reçues par les médias de masse contemporains, qu’elles aient des origines élitistes ou populaires » et qui considère que « toute forme de culture, une fois transmise par les médias de masse, devient de la culture populaire »⁵².



document 32 – Comprendre les films comme un procédé de communication

Source : Garth Jowett, James M. Linton, *Movies as Mass Communication*⁵³

⁵⁰ Garth Jowett, *Film: The Democratic Art*, pp. 95-96.

⁵¹ Garth Jowett, James M. Linton, *Movies as Mass Communication*, p. 17.

⁵² Michael Real, *Mass-Mediated Culture*, (Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice Hall, 1977), p. 14, cité dans Garth Jowett, James M. Linton, *Movies as Mass Communication*, p. 16.

⁵³ Garth Jowett, James M. Linton, *Movies as Mass Communication*, p. 18.

Tout comme les autres objets de la culture populaire, les films combinent des éléments familiers et nouveaux, et ils reposent sur un certain degré de connivence entre le spectateur et le créateur dont le style sera apprécié. Ce sont généralement des produits élaborés de manière à satisfaire les goûts standard d'un public indifférencié. Jowett met en avant l'aspect polymorphe du cinéma : il fait intervenir des relations entre un émetteur, dont la source doit être divisée en trois branches (producteur, distributeur, exploitant) et un récepteur aux identités multiples, il repose sur des phases de fabrication, de visionnage puis de réponse, et il transforme un certain matériau filmique et artistique en un produit pour le consommateur. Le cinéma réunit donc des activités compartimentées et néanmoins dépendantes les unes des autres puisqu'elles s'interpellent et s'influencent mutuellement. Il évolue comme un tout organique dans lequel chaque constituant joue un rôle, en se coordonnant aux autres, pour assurer le bon fonctionnement de l'ensemble.

Selon Jacob Lewis, le début du vingtième siècle est synonyme de la mise en place d'une nouvelle ère culturelle, et l'industrie cinématographique ne fait que s'inscrire dans l'air du temps. La société moderne qui se dessine pendant les premières décennies du siècle se caractérise par l'apparition d'une production de masse dans les activités informationnelles et éducatives traditionnelles, telles la presse et l'édition, dans les lieux d'apprentissage et de connaissance (écoles, bibliothèques, instituts savants, musées) ainsi que dans les industries culturelles émergentes, comme le cinéma⁵⁴. Pour Garth Jowett, les films représentent tout simplement l'apogée d'un événement global bien plus important, à savoir le développement de la société de masse. Ce processus fait converger l'augmentation des formes de communication de masse citées précédemment avec les forces de l'urbanisation et de l'industrialisation. La combinaison de ces trois dynamiques crée une forme d'interaction sociale qui pousse à une plus grande homogénéité qu'auparavant. Même si les disparités économiques existent toujours, les expériences sociales et culturelles rapprochent la population américaine qui en vient à partager des goûts de plus en plus similaires. Le cinéma devient l'activité de détente privilégiée d'une population urbaine qui ne cesse d'augmenter, les films étant bon marché, distribués partout dans le pays et relativement faciles à comprendre⁵⁵.

Cette version du schéma de Jowett s'appuie sur ma traduction.

⁵⁴ Jacob Lewis, *The Rise of the American Film*, p. 138.

⁵⁵ Garth Jowett, James M. Linton, *Movies as Mass Communication*, p. 78.

On peut se demander si cette explosion des médias en Amérique n’est pas également liée au désir naissant d’affirmation de la puissance des États-Unis à travers le monde, les médias symbolisant dans l’imaginaire collectif américain l’essence de la liberté, du pluralisme, de la participation et de l’égalité entre les citoyens⁵⁶. À l’heure de l’internationalisation, l’élargissement du système médiatique aux États-Unis serait un moyen de clamer la supériorité de leur démocratie, de leurs institutions et de leurs formes d’expression. Alors que la nation aspire à devenir un acteur majeur des relations géopolitiques mondiales, les médias de masse peuvent lui permettre de gagner le respect des autres pays en leur faisant reconnaître et accepter la validité du modèle américain⁵⁷. Le réseau médiatique véhiculerait le message à l’intérieur et à l’extérieur des frontières et disséminerait l’*American Way of Life* dans un large espace transnational.

Pour Anne Marie Bidaud, le rôle de média du cinéma américain n’est officiellement reconnu qu’en 1948, quand le Juge Douglass affirme qu’il ne fait aucun doute qu’il bénéficie, au même titre que les autres organes de l’information, des garanties du premier amendement de la constitution ; ce statut est ensuite confirmé en 1952 par un arrêt de la Cour suprême⁵⁸. Cependant, le cinéma s’est formé comme un média traditionnel depuis le début du vingtième siècle. Selon elle, « le cinéma, dès ses origines, a cumulé les fonctions d’information, d’organe d’opinion publique, de divertissement, tout en assurant un service économique essentiel »⁵⁹. Néanmoins, Garth Jowett mentionne un document intéressant, bien que britannique, confirmant l’intuition selon laquelle le cinéma va jouer un rôle déterminant pour influencer les sociétés ; il s’agit d’un rapport de 1917 rédigé par le *National Council of Public Morals* qui présente l’industrie des images en mouvement en ces termes :

Toutes les autres formes de divertissement n’ont d’attrait que pour une partie de la société, mais la séduction exercée par le cinéma est universelle...[...] [L]es films ont une influence profonde sur l’état moral et mental de millions de nos jeunes – une influence d’autant plus subtile qu’ils n’ont pas conscience de la subir⁶⁰.

⁵⁶ John C. Merrill, “Beliefs, Values, and Reality : The US and its Media System”, *Mass Media et idéologie aux États-Unis*, RFEA, no.6, pp. 129-133.

⁵⁷ Michel Emery, Edwin Emery, “Images of American in its Twentieth Century Media”, dans *Mass Media et idéologie aux États-Unis*, RFEA, no.6, pp. 155-156.

⁵⁸ a) *US v. Paramount Pictures*, 334 US 131 (1948) – “We have no doubt that motion pictures like newspapers and radio are included in the press whose freedom is guaranteed by the first amendment”.

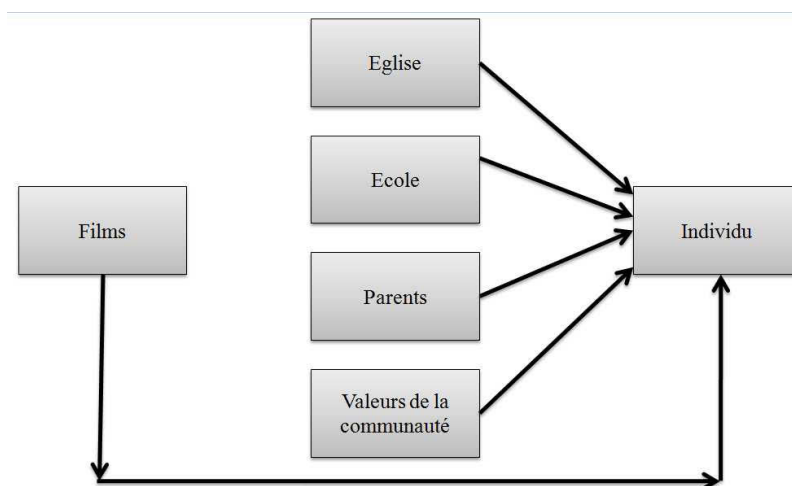
b) *Burstyn v. Wilson*, 343 US 495 (1952).

Anne Marie Bidaud, « Le Cinéma américain ou les ambiguïtés idéologiques d’un médium de masse », p. 253.

⁵⁹ Anne Marie Bidaud, « Le Cinéma américain ou les ambiguïtés idéologiques d’un médium de masse », p. 253.

⁶⁰ National Council of Public Morals, *The Cinema: Its Present Position and Future Possibilities*, dans Garth Jowett, James M. Linton, *Movies as Mass Communication*, p. 76.

Au-delà du débat sur la corruption de la jeunesse par les films, ce texte montre que, dès les années 1910, le cinéma, alors première activité commerciale de loisirs dans le monde, se distingue des autres médias par sa réception et arrive à embrasser un public beaucoup plus large. Il est vrai qu'il propose une forme de socialisation inédite car elle contourne et court-circuite les agences qui s'en chargeaient traditionnellement jusqu'ici, telles que l'école, l'église, la famille, longtemps en contact direct avec l'individu⁶¹.



document 33 – La socialisation par le cinéma
Source : Garth Jowett, *Movies as Mass Communication*⁶²

Bidaud note qu'on n'a pris conscience que rétrospectivement de la spécificité du média cinéma aux États-Unis, même s'il s'illustre par une stabilité impressionnante et un fonctionnement homogène depuis qu'il a été mis en place comme industrie⁶³. De plus, il s'avère être le premier média à devenir une force de socialisation au niveau national ; il s'impose donc très rapidement comme une institution socioculturelle, ayant alors le pouvoir d'influencer les façons de parler, la mode, la consommation et les autres tendances⁶⁴. S'il est vrai que, d'une part, le cinéma américain, produit au début du vingtième siècle, essaie de s'adresser à tous en terme de contenu, ce qui en fait un véritable média de masse, c'est que, d'autre part, il est à la portée de toutes les bourses et peut se consommer partout dans le pays, comme nous l'avons déjà mentionné. Le volume croissant de productions cinématographiques

Ma traduction : "All other forms of recreation appeal only to a section of the community, but the lure of the pictures is universal [...] moving pictures are having a profound influence upon the mental and moral outlook of millions of our young people – an influence the more subtle in that it is subconsciously exercised".

⁶¹ Garth Jowett, James M. Linton, *Movies as Mass Communication*, pp. 81-82.

⁶² Garth Jowett, James M. Linton, *Movies as Mass Communication*, p. 82.

Cette version du schéma de Jowett s'appuie sur ma traduction.

⁶³ Anne Marie Bidaud, « Le Cinéma américain ou les ambiguïtés idéologiques d'un medium de masse », pp. 252-253.

⁶⁴ Garth Jowett, James M. Linton, *Movies as Mass Communication*, p. 83.

disponibles et la démocratisation du prix des loisirs vont amener de plus en plus d’Américains à se rendre dans les salles de cinéma pour profiter de cette forme de divertissement. Les films proposent à leurs spectateurs « un réel reconstitué à partir de définitions préfabriquées qu’[ils] sont tentés d’appliquer à leur propre perception du monde »⁶⁵. À l’époque, ils sont la forme de représentation visuelle la plus répandue aux États-Unis, et les films, capables de refléter quasiment à l’identique la société qui les a créés, offrent « une réalité de substitution clairement balisée de signes, rassurante parce que déchiffrable au premier coup d’œil »⁶⁶. En effet, même si les films deviennent visuellement de plus en plus élaborés et sophistiqués au fil des années, le message reste très simple car il est habituellement manichéen, le combat entre le bien et le mal étant la trame de fond essentielle du cinéma américain⁶⁷. Cette approche révèle la posture universalisante et fédératrice adoptée par le cinéma aux États-Unis pour offrir une compréhension non-problématique, aux niveaux sémantique et idéologique, et toucher un maximum de spectateurs. Dès ses débuts, le cinéma semble participer à un travail d’unification nationale puis mondiale en proposant de plaquer sur le vécu des modèles ou des grilles interprétatives toutes prêtes. L’adhésion internationale au cinéma américain s’explique par sa maestria à créer un système ou des systèmes dont l’interprétation est aisée. Cette codification didactique s’applique aux vedettes, aux personnages, aux genres, aux intrigues, et va guider la lecture du spectateur⁶⁸ ; elle est totalement transférable d’un film à l’autre ou d’un pays à l’autre.

3. Le cinéma, l’américanisation et la création d’un espace culturel transnational

Le lien entre l’idée de nation et le cinéma est crucial car, pour bien des chercheurs, ils sont tous deux dépendants d’un processus imaginatif fort. On se référera à nouveau à Benedict Anderson, qui présente la nation comme une construction de l’esprit, le développement d’une certaine conscience de soi, un nouveau type de « communauté imaginée » (*imagined community*) qui voit le jour grâce à l’interaction entre « un système de

⁶⁵ Anne Marie Bidaud, « Le Cinéma américain ou les ambiguïtés idéologiques d’un medium de masse », p. 257.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Jacob Lewis, *The Rise of the American Film*, p. 139.

Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome II : ambivalences et croyances* (Paris : Cerf, 1991), p. 8.

⁶⁸ Anne Marie Bidaud, « Le Cinéma américain ou les ambiguïtés idéologiques d’un medium de masse », p. 258.

production et des relations productives (le capitalisme), une technologie de communication (l'imprimé) et une condition générale de diversité linguistique »⁶⁹. La nation peut être vue comme une construction idéologique cherchant à forger une connivence entre l'État et un groupe culturel déterminé ; souvent on présente la nation comme un ensemble naturel alors qu'il n'est en fait qu'artificiel. Pour Anderson, l'idée de nation et le nationalisme sont la « pathologie » de la société moderne brouillant ou altérant la perception que l'individu a du monde⁷⁰. Il prend l'exemple du roman et de la presse qui jouent un rôle crucial dans l'établissement d'une conscience nationale au dix-neuvième siècle en créant de nouveaux champs d'échange et de communication, fixant le langage et donnant à certaines langues – en particulier l'anglais – plus de pouvoir⁷¹.

Richard Abel s'inspire de la théorie d'Anderson pour montrer que le cinéma, nouvelle technologie symbolique des transformations générales s'opérant à l'aube du vingtième siècle, va produire, de la même manière, une zone d'échange novatrice, de plus en plus dominée par la culture visuelle plutôt que par la culture de l'imprimé. Au sein de ce nouvel espace de communication, un autre type de « communauté imaginée » va se créer, s'appuyant cette fois-ci sur d'autres réseaux d'images que ceux proposés par le passé⁷². Le cinéma participerait donc de la réinvention ou de l'actualisation du lien national, en servant de véhicule aux représentations de la société moderne ou de lieu de projection pour une communauté en quête d'une identité collective ; il proposerait alors une vision de la société à la fois informative et imaginative qui intégrerait la réalité, les désirs et les illusions du groupe national. En réalité, le cinéma est l'héritier des discours écrits et visuels qui l'ont précédé et, comme eux, mais plus rapidement, il fournit un moyen nouveau d'écrire ou de récrire l'histoire du pays et de produire un « horizon spatio-temporel commun »⁷³. Selon Susan Hayward, citée par Philip Schlesinger, les films fonctionnent alors comme une « articulation culturelle de la nation » brochant autour de thèmes tels que l'État et le citoyen, le citoyen et les autres, le pays et les autres nations. Un cinéma national repose généralement sur une série d'énonciations

⁶⁹ Benedict Richard O'Gorman Anderson, *Imagined Communities*, p. 24.

⁷⁰ Benedict Richard O'Gorman Anderson, *Imagined Communities*, p.5.

⁷¹ Benedict Richard O'Gorman Anderson, *Imagined Communities*, pp. 24-26.

⁷² Richard Abel, *Americanizing the Movies and Movie-Mad Audiences, 1910-1914* (Berkeley : University of California Press, 2006), pp. 3-4.

⁷³ Philip Schlesinger, "Sociological scope of 'National Cinema'", dans Mette Hjort, Scott MacKenzie (dir.) *Cinema and Nation*, (London : Routledge, 2000), p. 28.

articulées autour de deux concepts fondamentaux, « l’identité et la différence »⁷⁴. Si les films mettent en avant une revendication nationale forte, il n’est pas rare qu’ils construisent des liens imaginaires permettant de réunir l’ensemble de la population en une communauté, qu’ils mettent en avant des peurs et des angoisses similaires, des plaisirs identiques ainsi que des aspirations collectives. Ce type de message permet de rapprocher des groupes différents, voire antagonistes, qui se retrouvent invités à se reconnaître dans un ensemble unifié par le sentiment de partager une culture commune ; c’est encore plus probant quand on leur oppose des cultures et des communautés extérieures⁷⁵.

Le cinéma des premiers temps propose la première forme de narration visuelle animée dont dispose les États-Unis. Il est donc légitime de s’interroger sur ses relations avec les processus de mise en place d’une identité nationale moderne au début du vingtième siècle et d’américanisation du pays et du reste du monde en jeu à l’époque. Pour ce faire, il faut d’abord s’intéresser à la façon dont les images en mouvement vont être utilisées afin d’estomper la diversité des identités présentes dans le pays, puis aux rapports commerciaux entre les États-Unis et les autres pays, révélateurs des visées expansionnistes américaines. Ainsi le cinéma des années 1910 devient l’instrument d’une américanisation à deux niveaux qui passe d’abord par la communauté des spectateurs puis par le réseau professionnel de la distribution nationale et internationale.

a) L’américanisation du public américain

Quand le siècle s’éveille, les États-Unis sont un pays en mutation qui se retrouve confronté à un enjeu identitaire de taille : dans quelle mesure l’Amérique, qui s’imagine comme une nation protestante blanche et anglo-saxonne (*White Anglo-Saxon Protestant* ou *WASP*), peut-elle intégrer dans ses représentations la fracture socioculturelle entre les classes et les ethnicités qui existe en réalité dans le pays, et subséquemment réviser le portrait traditionnel mais éculé d’une nation uniforme et lisse?⁷⁶ Face aux nouvelles vagues d’immigrants venus du sud et de l’est de l’Europe, et qui, une fois installés, connaissent pour la plupart la misère et la ghettoïsation, voire la discrimination, à l’inverse des immigrés du

⁷⁴ Susan Hayward, *French National Cinema* (London : Routledge, 1993), cité dans Philip Schlesinger , “Sociological scope of ‘National Cinema’”, dans Mette Hjort, Scott MacKenzie (dir.), *Cinema and Nation*, p. 25. Schlesinger ne fournit pas de numéro de page.

⁷⁵ Andrew Higson, *Waving the Flag: constructing a national cinema in Britain* (Oxford : Clarendon, 1995), p.7.

⁷⁶ Richard Abel, *Americanizing the Movies and Movie-Mad Audiences*, p. 4.

siècle précédent, il est difficile de perpétuer l'illusion que tous les blancs disposent de la même égalité des chances dans le Nouveau Monde. Si auparavant, l'autre était le non-blanc (noir, amérindien, mexicain), désormais l'altérité se trouve aussi dans la communauté des blancs qui sont de plus en plus différents, et on développe l'idée qu'il faut « créer ou fabriquer de nouveaux Américains » (*Americans need to be made*) pour les intégrer au grand ensemble dans lequel ils tentent de prendre place⁷⁷. À l'époque, pour beaucoup de gens, le terme « américanisation » prend tout son sens au niveau national et signifie principalement la transformation en citoyens américains de multitudes dont l'installation aux États-Unis s'accélère.

Que l'arrivée des immigrants soit regardée par la population américaine déjà installée d'un œil bienveillant ou critique, de nombreux projets pour les intégrer dans la société sont mis en place. Un des plus importants est sûrement la création d'organisations d'entraide panachant les actions locales et les projets nationaux, tels que le *Committee for Immigrants in America* en 1909 puis le *National Americanization Committee* en mai 1915, dont le but est réunir les Américains, nés à l'étranger et aux États-Unis, pour que les nouveaux venus soient initiés aux privilèges de la vie américaine. Ces associations revendiquent un devoir d'information et de formation vis-à-vis des immigrants⁷⁸. Pour les membres du *National Americanization Committee*, l'américanisation repose sur deux grands principes d'action : développer la maîtrise de l'anglais et créer un attachement aux principes de la Constitution et aux valeurs américaines ; c'est en éduquant les immigrants que l'on fera d'eux des citoyens à part entière. Pour mener leur initiative à bien, des cours du soir portant sur la langue et les fondements de la culture américaine sont organisés, et certains sont même sponsorisés par les entreprises dans lesquels travaillent les immigrants, comme Ford à Detroit, la compagnie ferroviaire de Pennsylvanie, ou des usines de Portland, Pittsburg ou Boston⁷⁹. Les enseignements sont d'abord linguistiques puis ils s'appuient sur un manuel regroupant des informations pratiques pour gérer le quotidien (hygiène, nourriture, vêtements, quartiers, achats, comportement social, devoirs et responsabilités civiques) et une initiation à l'histoire américaine (présentation de l'expansion territoriale, vie de George Washington, d'Abraham Lincoln et du président actuel), aux symboles nationaux (le drapeau, le serment d'allégeance,

⁷⁷ Richard Abel, *Americanizing the Movies and Movie-Mad Audiences*, p. 4.

⁷⁸ Howard C. Hill, "The Americanization Movement", *The American Journal of Sociology*, vol. 24, no.6 (mai 1919), pp. 616-618.

⁷⁹ "To Americanize the Foreign-Born who Live Here", 24 octobre 1915, *The New York Times*, p. SM8.
Howard C. Hill, "The Americanization Movement", p. 634.

les fêtes)⁸⁰. Éduquer les immigrants semble être le maître-mot à l’époque et le cinéma paraît à même de prendre le relais des méthodes éducatives plus traditionnelles à la disposition des nouveaux venus. Tout en étant muet, il est très souvent plus parlant pour le public ouvrier d’origine étrangère, et il offre une variante didactique plus ludique mais tout aussi efficace.

Plusieurs aspects ou thèmes présentés dans les films semblent faire écho au contenu des enseignements proposés dans les cours d’américanisation ci-dessus mentionnés. Comme le rappelle Myriam Hansen, pour certains historiens, notamment Jacob Lewis, le cinéma doit vraiment être vu comme une institution progressiste notoire, et il a par conséquent une fonction sociale d’acculturation et d’intégration des immigrants, qu’il ne faut en aucun cas négliger⁸¹. Lewis défend avec ferveur l’apport du cinéma dans l’américanisation de la population en le présentant comme « un stimulant et un moyen d’éduquer à la vie américaine » (*a stimulant and educator to American life*). Il explique en ces termes le tour de force du cinéma des premières décennies :

En plus d’offrir une occasion de socialisation et une expérience émotionnelle, (les films) [fournissent] à leur public des informations et des idées. [...] (ils) [insufflent] chez les nouveaux arrivants, en particulier, un respect de l’ordre et de la loi américains, une compréhension des organismes civiques, la fierté de la citoyenneté et de la communauté américaine. Les films les [familiarisent] avec les événements d’actualité à l’intérieur du pays et à l’étranger. [...] Parce que les spectateurs crédules [sont] vraiment impressionnés par ce qu’ils voient dans les images et l’acceptent comme si c’était la réalité, les films [sont] puissants et convaincants.⁸²

Hansen ajoute que l’américanisation ne passe pas seulement par les enseignements présents dans les films ; la salle de cinéma est un lieu clé pour l’intégration des immigrants puisque c’est là qu’ils pourront se frotter à tout un pan de la population déjà installée et au fait des us et coutumes américains⁸³. Une fois de plus, il faut rappeler que la salle représente un véritable espace d’interactions ethniques et culturelles, de rencontre, de brassage entre les différents types de public. Dans les endroits où les publics restent relativement cloisonnés, comme par

⁸⁰ “Citizenship Syllabus Now Being Distributed”, 2 avril 1916, *The New York Times*, p. X4.

⁸¹ Myriam Hansen, *Babel and Babylon*, p. 68.

⁸² Jacob Lewis, *The Rise of the American Film*, p.12.

Ma traduction : “Besides offering a social occasion and an emotional experience, (they) supplied audiences with information and ideas [...] (the movies) gave the newcomers, particularly, a respect for American law and order, an understanding of civic organizations, pride in citizenship and in the American commonwealth [...] Because the uncritical movie-goers were deeply impressed by what they saw in the photographs and accepted it as the real thing, the movies were powerful and persuasive.”

⁸³ Myriam Hansen, *Babel and Babylon*, p. 68.

exemple les ghettos, la salle devient le « symbole d'une affinité forte entre l'idéologie du *melting-pot* d'un cinéma américain des premiers temps et les aspirations de mobilité ascendante des publics ouvriers et immigrés »⁸⁴. De plus, Richard Abel rappelle que le cinéma est plus fédérateur que d'autres formes de distractions puisqu'il attire, en plus des habitués des loisirs, de nouveaux groupes socioculturels, tels que les travailleurs immigrants, les femmes occupant un emploi et les enfants qui, au dix-neuvième siècle, étaient vraisemblablement moins visés par les productions culturelles et informatives⁸⁵. Le cinéma, devenant un média de plus en plus conséquent et une activité à la rentabilité croissante, ne saurait se contenter du public américain masculin, appartenant à la classe moyenne ; il vise une clientèle élargie et s'offre sans rechigner à un public extrêmement hétérogène.

Néanmoins, il ne faut pas oublier que, si les films témoignent vraisemblablement d'un désir de réconciliation nationale et d'un effort visant à éviter la division des Américains, ils tendent à rediriger les non *WASP* vers les valeurs du système mis en place par le groupe dominant. Ainsi, ils tiennent souvent peu compte des distinctions entre les groupes ethniques, et proposent l'américanité comme catégorie supérieure dans laquelle chacun peut et doit se reconnaître. L'industrie du cinéma ignore les différences cruciales qui existent entre les identités, et peut même mélanger les oppositions culturelles pour créer une conception édulcorée de l'américanité⁸⁶. Le cinéma ne fait que renvoyer le reflet des contradictions de la société américaine du début du vingtième siècle, tiraillée entre les valeurs d'une culture unifiée et une réalité qui souligne des différences ethniques nombreuses. L'unification de ces variations culturelles, l'estompement des différences, constituent « un rêve cinématique, aligné de manière évidente sur le rêve américain »⁸⁷.

De façon plus pratique, le cinéma peut toutefois être considéré comme un véritable agent d'assimilation des immigrants dans la vie américaine si l'on considère que l'industrie du film permet à nombre d'entre eux de devenir des citoyens prospères. En effet, dès les années 1900 et 1910, il existe des liens intimes unissant les immigrants et l'industrie

⁸⁴ Judith Thissen, "Jewish Immigrant Audiences in New York City, 1905-1914", dans Melvyn Stokes, Richard Maltby (dir.), *American Movie Audiences: From the Turn of the Century to the Early Sound Era* (London : BFI, 1999), p. 16.

⁸⁵ Richard Abel, *Americanizing the Movies and Movie-Mad Audiences*, p. 3.

⁸⁶ Lester D. Friedman, "Celluloid Palimpsests an Overview of Ethnicity and the American Film" dans Lester D. Friedman (dir.), *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema* (Chicago : University of Illinois Press, 1991), p. 24.

⁸⁷ David Desser, "The Cinematic Melting-Pot", dans Lester D. Friedman (dir.), *Unspeakable Images*, p. 383.

américaine du film, en particulier lorsqu’on étudie le cas des *moguls*⁸⁸, ou nababs, c'est-à-dire les producteurs dirigeant la profession des années 1910 aux années 1950.



document 34 – Les origines des *moguls* hollywoodiens

source : Informations collectées dans l’ouvrage de Neal Gabler, *Le Royaume de leurs rêves*⁸⁹.

Émigrés aux États-Unis à la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième, ils représentent la première vague d’immigration liée au cinéma. S’ils sont extrêmement puissants et fortunés, il n’en a pas toujours été ainsi. Tous d’origines fort modestes, ils ont commencé à travailler en Amérique comme négociant en acier ou en gants, tailleur, ou encore fourreur. Leurs histoires sont souvent très similaires. Après avoir réussi à réunir des économies conséquentes, beaucoup décident de devenir exploitants de cinéma, en investissant dans des machines de projection et en gérant des salles. Puis, lorsqu’Edison établit son Trust, ils mettent au point le réseau de la résistance et se lancent dans la production et la distribution de films, sous l’appellation d’indépendants, afin de concurrencer la *MPPC*⁹⁰. Aucun des futurs

⁸⁸ Nous nous contenterons pour l’instant d’évoquer l’intégration des producteurs dans la société américaine des premières décennies, mais nous n’oublions pas que, dans les années 1920, et même dès 1914, il existe une autre vague d’immigration cinématographique avec la venue aux États-Unis de réalisateurs et d’acteurs européens.

⁸⁹ Neal Gabler, *Le Royaume de leur rêves : la saga des juifs qui ont fondé Hollywood*, traduit par Johan-Frédéric Hel Guedj (Paris : Calman – Lévy, 2005).

⁹⁰ Ken Weiss, *To the Rescue: How the Immigrants Saved American Film Industry* (Bethesda, Maryland : Austin and Winfield, 1997), pp. 45-47.

moguls du cinéma n'a débuté comme producteur. Ces hommes sont tous des immigrants européens, désireux d'échapper à leur passé et qui ont compris que l'on peut faire énormément d'argent grâce à l'engouement des citoyens pauvres pour le cinéma.

Nom d'origine	Nom utilisé aux États-Unis
Carl Laemmle	Carl Laemmle
Adolph Zukor	Adolph Zukor
Schmuel Gelbfisz	Samuel Goldwyn
Abraham Wonsal, Hirsch Moses Wonsal, Jacob Warner, Schmuel Levy Wonsal, (<i>Jacob est né au Canada</i>)	Albert, Harry, Jack, Samuel Warner
Fried Vilmos	William Fox
Lazar Mayer	Louis B. Mayer
Max Loew (<i>né en Amérique de parents immigrants</i>)	Marcus Loew
Harry Cohn (<i>né en Amérique de parents immigrants</i>)	Harry Cohn

document 35 – Les moguls et leurs noms : désir de préserver leurs origines ou de les effacer ?

Une fois le succès atteint, ils contrôlent une des industries les plus prospères et les plus puissantes des États-Unis et décident alors de dissimuler leurs origines étrangères pour être reconnus comme de « vrais Yankees »⁹¹. Ils sont unis par un embrassement des valeurs américaines, « féroce, voire pathologique »⁹². En fait, ils définissent et transmettent le rêve américain, non seulement aux millions d'immigrants mais aussi à bien d'autres Européens qui ne voient les États-Unis qu'à travers les produits sortis de leurs studios. Au fait des goûts d'un public dont les origines étrangères sont similaires aux leurs, ils savent comment nourrir les fantasmes et les désirs des spectateurs. Par-dessus tout, ils partagent la vision d'une Amérique où les opportunités et la tolérance s'étendent sans limites, et les films de leurs studios promettent une chance de réaliser le rêve américain, mais avec un prix d'entrée. Pour devenir un vrai citoyen de cette nouvelle « Terre Promise », on doit se débarrasser de ses caractéristiques étrangères : les appartenances religieuses, les noms et les traditions. Leurs propres vies sont la démonstration de la sagesse de cette décision et des vastes possibilités de succès que l'on peut atteindre dans ce pays neuf. « Ils incarnent le rêve de l'immigration »⁹³.

La familiarisation des spectateurs avec les codes américains propagés par les films et par la réussite des piliers de l'industrie cinématographique, suivie de leur adhésion à ces codes, permettent de renforcer le sentiment d'une identité nationale cohérente qui regroupe la population sans tenir compte de ses origines et ses différences. La grande entreprise de séduction lancée, au cours des années 1900 et 1910, par le cinéma afin de ramener les

⁹¹ Lester D. Friedman, "Celluloid Palimpsests an Overview of Ethnicity and the American Film", p. 27.

⁹² *Ibid.*

⁹³ Lester D. Friedman, "Celluloid Palimpsests an Overview of Ethnicity and the American Film", p. 30.

multitudes d’immigrants dans le giron de la mère patrie semble fonctionner puisque le succès commercial des films est au rendez-vous. Cela permet aux États-Unis de se présenter au monde comme une nation réellement unifiée, une « union plus parfaite » qu’elle ne l’était auparavant. Une fois que le cinéma a réussi à asseoir son pouvoir sur le public local, il ne lui reste plus qu’à partir à l’assaut du monde, en essayant de toucher les aficionados des images en mouvement à l’extérieur de ses frontières. Une fois de plus, les intérêts de la nation semblent rencontrer ceux de l’industrie cinématographique, et les films vont offrir à l’Amérique le support idéal pour mener à bien le rôle missionnaire qu’elle a désormais décidé d’endosser.

b) L’américanisation des marchés étrangers

Selon, Philip Schlesinger, un des éléments qu’il faut retenir est la conscience de l’extériorité comme une force de formation de l’identité d’un groupe, car l’espace national est constamment soumis à une pression culturelle extraterritoriale⁹⁴. En d’autres termes, des déterminants externes, d’ordre idéologique, culturel, économique ou politique, remettent souvent en cause les conceptions identitaires d’une nation et influent donc sur la façon dont elle cherche à se définir comme un ensemble cohérent. Au début du vingtième siècle, les relations commerciales entre les industries cinématographiques des différents pays, en particulier les mouvements d’importation et d’exportation entre les États-Unis et l’Europe, peuvent être perçues comme des vecteurs de modification importants. En effet, au-delà de ces échanges mercantiles, se pose la question des querelles entre les grandes puissances occidentales pour disséminer leur idéologie. S’il n’est plus possible de s’approprier des espaces concrets pour satisfaire des visées impérialistes, pourquoi ne pas chercher à coloniser des espaces virtuels tels que des zones d’interaction commerciale ou des écrans de cinéma ? L’acquisition de ces contrées fictives pourrait permettre la redéfinition et la valorisation de l’identité nationale⁹⁵. Gagner des marchés cinématographiques hors de ses propres frontières, c’est exporter son mode de vie, sa conception du monde et afficher sa capacité à convaincre les autres. Pour les producteurs américains, réussir à s’implanter sur l’ensemble de leur territoire national et dans d’autres pays va revenir à investir des espaces culturels différents,

⁹⁴ Philip Schlesinger, “Sociological scope of ‘National Cinema’”, p. 24.

⁹⁵ David Martin-Jones, *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007), p. 50.

dans lesquels ils vont promouvoir la supériorité de l'identité états-unienne. Ce n'est finalement qu'une mise en pratique de la « diplomatie du dollar » dans le contexte des échanges internationaux liés au cinéma.

Dans *Americanizing the Movies and Movie-Mad Audiences, 1910-1914*, Richard Abel explique que, dans les années 1910, le marché du films aux États-Unis va chercher à s'américaniser de plus en plus, se transformant graduellement pour finir dominé essentiellement par des producteurs nationaux ; ceux-ci mettent en place des réseaux de distribution favorisant prioritairement les produits des entreprises américaines plutôt que ceux des compagnies européennes implantées aux États-Unis⁹⁶. Pendant cette décennie, à force de contrôler la distribution des licences, de consolider certains partenariats privilégiés pour lutter contre les entreprises concurrentes, deux factions, les compagnies appartenant au Trust d'Edison ou *MPPC* (*Motion Picture Patent Company*) face à leurs adversaires indépendants, vont finir par se partager le marché, excluant graduellement les entreprises étrangères. Chacun propose des stratégies commerciales spécifiques, utilisées par les différentes enseignes de son groupe, pour séduire les exploitants et placer ses produits dans un maximum de salles. Au milieu de ces luttes de pouvoir, les compagnies étrangères sont souvent malmenées, car la *MPPC*, tout en tolérant la présence de son partenaire français Pathé, fait barrage à leur progression tandis que les indépendants les utilisent afin de s'affirmer face au Trust. Ces derniers appellent à l'aide les cinémas européens afin d'étoffer leurs catalogues, car ils ne possèdent que peu de films à projeter et se trouvent dans la nécessité d'alimenter les *nickelodeons*. Ce sont également des sociétés étrangères, d'Europe, du Canada et du Mexique, qui leur procurent les machines et la matière première, telle que la pellicule⁹⁷.

Si les indépendants ont compris l'intérêt des liens avec l'étranger, ce n'est pas le cas de la *MPPC* qui fournit des lots de films ou « packages » en ne proposant pas, ou sinon très peu, les produits des partenaires non-américains ; le Trust est en effet persuadé que ces films ne remporteront pas le succès nécessaire pour sécuriser les implantations déjà acquises ou en gagner de nouvelles⁹⁸. Alors que certains producteurs européens occupaient auparavant une place de choix sur le marché nord-américain, dans ce nouveau marché du film tiraillé entre deux camps aux revendications fortes. Beaucoup d'entre eux se retrouvent tributaires du bon vouloir du Trust et des indépendants et peinent de plus en plus à importer leurs films outre-

⁹⁶ Richard Abel, *Americanizing the Movies and Movie-Mad Audiences*, pp. 15-16.

⁹⁷ Jacques Portes, *De la Scène à l'écran*, p.161.

⁹⁸ Richard Abel, *Americanizing the Movies and Movie-Mad Audiences*, p. 19.

Atlantique. Pathé, affilié à la *MPPC*, survit plus longtemps que les autres grâce à cette association et parce que la compagnie essaie de produire dans un studio de Jersey City des films américains en phase avec les prétendus goûts nationaux⁹⁹. Certains producteurs semblent avoir prédéfini les préférences du consommateur et ne veulent en aucun cas sortir du modèle établi. Dans les années 1910, la gestion du marché du film aux États-Unis est vécue comme une vaste entreprise de conquête où chacun élabore des manœuvres pour éviter de céder du terrain à ses rivaux.

Néanmoins, une partie des compagnies de production américaines ainsi que quelques revues spécialisées de l’époque, *Movie Picture World* et *Billboard*, comprennent bien la nécessité de faire appel aux entreprises européennes pour régénérer l’offre de films et égaler la production de la *MPPC*. Les films étrangers ont un atout majeur : ils permettent d’offrir des séances spéciales avec des longs métrages qui sortent de l’ordinaire ou proposent des intrigues inspirées des grands classiques dans certains quartiers plus huppés des grandes villes, où le public lettré aspire à un divertissement de qualité supérieure. Ainsi, il faut donc parfois rouvrir le marché américain aux productions européennes qui, à l’époque, sont souvent plus à même de remplir ces exigences littéraires ou d’exclusivité que les films locaux. On citera, entre autres exemples, le succès non négligeable auprès du public américain de films italiens et français tels que *The Fall of Troy* (1911, *La Caduta di Troia*, Itala Film), *Homer’s Odyssey* (1911, *L’Odissea*, Milano Film), *Dante’s Inferno* (1911, *L’Inferno*, Milano Film), *Camille* (1909, Film d’Arte), *The Siege of Calais* (1911, *Le Siègle de Calais*, Pathé), *Notre Dame de Paris* (1911, Pathé ; 1912, Éclair), *The End of Robespierre* (1912, *La Fin de Robespierre*, Pathé), *Quo Vadis?* (1913, Società Italiana Cines), *Les Misérables* (1913, Pathé). Malgré les tentatives d’américanisation complète du marché, l’apport européen de compagnies comme Milano Film, Éclair, Gaumont ou Pathé ne peut être négligé puisque le public américain plébiscite leurs productions spectaculaires¹⁰⁰. Poussées par le désir de profit, les firmes américaines laissent parfois, non sans réticences, un peu de marge aux entreprises venues du Vieux Continent ; cette stratégie s’avère payante car elle permet aux indépendants de récupérer progressivement le marché, surtout après la réaffirmation de législation anti-trust. En 1915, ils alimentent environ 85% du marché sur le territoire américain, mais aussi à l’étranger¹⁰¹.

⁹⁹ Richard Abel, *Americanizing the Movies and Movie-Mad Audiences*, pp. 16-18.

¹⁰⁰ Richard Abel, *Americanizing the Movies and Movie-Mad Audiences*, pp. 21-26.

¹⁰¹ Jacques Portes, *De la Scène à l’écran*, p.161.

La Première Guerre mondiale finit d'asseoir le pouvoir de ces nouveaux producteurs aux États-Unis et dans le reste du monde. Les firmes cinématographiques européennes subissent rapidement le contrecoup des opérations militaires. En Europe, elles ne peuvent plus se fournir en pellicule ni assurer les frais d'un bureau permanent, le cinéma n'étant pas jugé indispensable dans la plupart des pays. Celles encore présentes en Amérique doivent vendre leurs studios et leurs installations, et rapatrier leurs capitaux dans le pays d'origine. Les producteurs américains, après être parvenus à limiter l'influence des étrangers sur leur territoire en sont totalement débarrassés, et deviennent les seuls maîtres à bord¹⁰². En l'espace de quelques années, grâce à la distribution cinématographique, les États-Unis arrivent à réinstaurer leur pouvoir en Amérique du Nord et à s'emparer des autres zones géographiques : d'une part, le marché du film aux États-Unis est totalement américanisé ou « réaméricanisé », ne laissant plus aucune place à la participation étrangère et aux influences extérieures ; d'autre part, les compagnies de production établissent leur quasi-monopole à l'étranger et imposent désormais le modèle national américain comme référence internationale¹⁰³. Le premier Hollywood, qui se développe alors, pose les fondements d'une hégémonie qui perdure encore aujourd'hui ; c'est le début d'une forme de colonialisme par le cinéma, à la fois économique et culturel¹⁰⁴. Après deux décennies d'existence seulement, le cinéma américain a déjà réussi à abolir les frontières traditionnelles qui délimitaient précisément un territoire national et prend possession d'un marché-monde. Comme le dit Dudley Andrew, « d'un point de vue économique, il n'y a qu'un cinéma national qui soit viable – Hollywood – et le monde est sa nation »¹⁰⁵. Grâce à une industrie cinématographique particulièrement entreprenante et prospère, les États-Unis peuvent promouvoir leur mode de vie et leurs valeurs à travers le monde sans être véritablement inquiétés par la concurrence européenne. Le cinéma national

En Grande Bretagne, les deux tiers des films projetés dans le pays en 1912 sont américains. En 1914, les produits américains y représentent 80% des films, tandis qu'en France ils n'atteignent que 30%.

¹⁰² Jacques Portes, *De la Scène à l'écran*, p.191.

¹⁰³ Comme l'explique très justement Susan Hayward dans "Framing National Cinemas" (Mette Hjort, Scott MacKenzie (dir.) *Cinema and Nation* (London: Routledge, 2000), pp. 88-102), Hollywood, n'est plus à l'heure actuelle le seul référent cinématographique mondial, d'autres cinémas nationaux interagissent et « discutent avec » le géant américain. Ils arrivent à se créer des espaces propres qui leur permettent d'exister localement et internationalement, face à la domination d'Hollywood. Mais, dans les années 1910-1920, la voix américaine est la seule qu'on entende puisque les industries cinématographiques étrangères, en particulier en Europe, ont été anéanties par la Grande Guerre. C'est pourquoi nous présentons Hollywood comme une référence internationale unique pour cette période.

¹⁰⁴ Susan Hayward, "Framing National Cinemas", p. 96.

¹⁰⁵ Dudley Andrew, "Appraising French Images", *Wide Angle*, vol. 16, no.3 (février 1995), pp. 55-66, cité dans Susan Hayward, "Framing National Cinemas", p. 92.

Ma traduction : "from the standpoint of economies, there is but one viable cinema – Hollywood – and the world is its nation".

est alors un formidable tremplin pour le pays, car il l’aide à se bâtir une image valorisante à la mesure de ses ambitions internationales puis à l’exporter. Néanmoins, la diffusion des films américains n’aurait peut-être pas été aussi rapide si un événement géopolitique majeur n’était venu lui ouvrir des perspectives nouvelles. La Grande Guerre de 1914-1918 se révèle être la véritable clé du succès pour le cinéma américain et par extension pour le pays.

II. La Grande Guerre et l’utilisation du cinéma pour promouvoir l’Amérique

Dans les années 1910, les États-Unis savourent l’implantation graduelle de leur culture par le biais de leurs réseaux commerciaux à travers le monde car, pour les Administrations Taft et Wilson, le progrès général dépend de l’influence internationale que va gagner le pays. L’Amérique se voit de plus en plus comme le garant du nouvel ordre mondial qui se dessine ; elle utilise allégrement la pénétration économique pour garantir la domination politique et la sécurité stratégique, l’expansion commerciale étant le moyen le plus efficace de pénétrer les nations étrangères. Malheureusement le déclenchement de la guerre en Europe en 1914 va remettre en cause la stabilité nouvellement acquise, et une prise de position américaine dans le conflit semblera inéluctable pour rétablir l’équilibre entre les puissances. Les États-Unis doivent affermir leur statut vis-à-vis des autres pays, s’ils veulent occuper un rôle de meneur¹⁰⁶. Woodrow Wilson souhaite pendant longtemps observer une stricte neutralité pour, d’une part, maintenir l’unité nationale d’un pays dont un habitant sur quatre est né à l’étranger ou de parents originaires des deux blocs antagonistes, et, d’autre part, conserver les accords commerciaux avec chacun des pays belligérants. Malgré cela, les États-Unis entrent finalement en guerre le 6 avril 1917, notamment à cause du projet d’alliance anti-américaine entre l’Allemagne et le Mexique, et éventuellement le Japon, révélé par l’interception d’un télégramme d’Arthur Zimmermann, ministre allemand des Affaires étrangères, en février 1917, et du fait de la reprise de la guerre sous-marine¹⁰⁷. Comme il est de bon ton de trouver une justification théorique à l’intervention américaine, Wilson souligne, quelques jours auparavant, devant le Congrès, les devoirs des États-Unis envers le reste du monde :

Il faut faire du monde un endroit sûr pour préserver la démocratie. Il faut planter la paix sur les bases éprouvées de la liberté politique. Nous ne

¹⁰⁶ Emily Rosenberg, *Spreading the American Dream*, pp. 63-65.

¹⁰⁷ Akira Iriye, *The Globalizing of America*, pp. 40-41.

servons pas de desseins égoïstes. Nous n'avons aucun désir de conquête ou de domination. Nous ne cherchons aucune compensation pour nous-mêmes, aucune réparation matérielle pour les sacrifices que nous allons faire de notre plein gré. Nous ne sommes que l'un des champions des droits de l'homme. Nous ne serons satisfaits que lorsque ces droits seront garantis autant que possible par la foi et la liberté des nations¹⁰⁸.

Akira Iriye explique que la Première Guerre mondiale n'est plus un « combat conventionnel pour le pouvoir » mais une véritable croisade pour les États-Unis ; l'offensive est aussi idéologique que militaire. Le pays ne souhaite pas aider les nations européennes à rétablir le *statu quo* d'avant guerre mais veut contribuer à définir un monde nouveau, où la démocratie à l'américaine sera le principe fondateur permettant de garantir la sécurité dans le pays et la paix à l'étranger¹⁰⁹.

L'impact de la Grande Guerre sur les États-Unis est complexe car, si elle relève du désastre sur le plan humain et démographique, elle représente pourtant une occasion unique d'affirmer son leadership ainsi que d'acquérir de nouveaux marchés pour les produits et les influences culturelles venues d'Amérique. En d'autres termes, la guerre, en modifiant l'équilibre entre les puissances européennes, va permettre de préparer le terrain pour une nouvelle ère de mondialisation guidée par le modèle américain¹¹⁰. Si, au début du siècle, le monde s'organise encore autour de l'Europe et en particulier autour de l'Empire britannique, ce ne sera plus le cas à partir de 1914. La guerre finit d'asseoir le pouvoir économique des États-Unis ; le pays devient progressivement une nouvelle puissance maritime, se transforme en banquier de la planète car il est le seul encore en mesure de convertir des devises en or et voit ses entreprises nationales supplanter les firmes britanniques dans le monde occidental¹¹¹. La Première Guerre mondiale, en immobilisant et anéantissant la vigueur de l'Europe, ouvre la porte aux autres puissances internationales, en particulier l'Amérique qui ne rencontre plus aucun concurrent à même de la déstabiliser. Trop occupés à combattre puis à survivre, les

¹⁰⁸ Woodrow Wilson, déclaration du 2 avril 1917 devant le Congrès des États-Unis (*Address to a Joint Session of Congress Requesting a Declaration of War Against Germany*).

Consultée le 27 janvier 2010 sur le site the American Presidency Project, dans la section Papers of Woodrow Wilson : <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=65366>

Ma traduction : «The world must be made safe for democracy. Its peace must be planted upon the tested foundations of political liberty. We have no selfish ends to serve. We desire no conquest, no dominion. We seek no indemnities for ourselves, no material compensation for the sacrifices we shall freely make. We are but one of the champions of the rights of mankind. We shall be satisfied when those rights have been made as secure as the faith and the freedom of nations can make them».

¹⁰⁹ Akira Iriye, *The Globalizing of America*, p. 45.

¹¹⁰ Alfred E. Eckes, Thomas W. Zeiler, *Globalization and the American Century*, p. 38.

¹¹¹ Alfred E. Eckes, Thomas W. Zeiler, *Globalization and the American Century*, pp. 45-47.

pays européens n’ont plus les moyens de s’opposer à l’expansion politique, économique et culturelle états-unienne. Entrée très tardivement dans le conflit, la jeune nation n’est pas aussi touchée et, de fait, elle dispose encore de moyens financiers bien plus conséquents que les autres pays, ce qui va lui permettre d’utiliser la guerre pour promouvoir ses institutions et ses valeurs.

À partir du moment où l’Amérique s’engage dans le combat, son président considère qu’il incombe à chaque citoyen de participer à l’effort de guerre, une idée synthétisée dans le titre de la proclamation qu’il adresse à ses compatriotes neuf jours plus tard : « *Do your bit for America* » (Faîtes quelque chose pour l’Amérique). Toutes les activités de la nation doivent désormais la servir, le cinéma y compris. Un organisme gouvernemental est créé par le Congrès, pour mener à bien une campagne de censure mais surtout pour assurer la diffusion de la culture par le biais de la propagande. Il s’agit du Comité d’information publique ou *CPI* (*Committee on Public Information*)¹¹², dirigé par le journaliste George Creel, qui se donne pour mission de convertir le monde aux valeurs américaines¹¹³.

1. Le *CPI* de George Creel et l’expansion culturelle

a) Les principes structurants du *CPI*

Mis en place par ordre du président Wilson le 13 avril 1917, le *CPI* cherche à influencer l’opinion publique américaine pour l’amener à soutenir l’intervention des États-Unis dans la Première Guerre mondiale. Wilson ayant été réélu en partie grâce à sa promesse de ne pas entraîner le pays dans le conflit armé¹¹⁴, il faut trouver un moyen de ne pas perdre l’aval populaire. Wilson considère que le chef de l’État doit gagner la confiance et le soutien du pays afin de pouvoir accéder à un plus grand champ d’actions¹¹⁵. Le *CPI* constitue le premier effort officiel pour convertir le monde à ce que George Creel, appelle « l’Évangile de l’américanisme » (*Gospel of Americanism*); il se veut actif et efficace, et il souhaite

¹¹² Nous adopterons la traduction proposée par André Maurois: Comité d’information publique.

André Maurois, *Histoire du peuple américain* (Paris : Éditions littéraires de France, 1955-1956).

¹¹³ Clémentine Tholas, « La ‘Petite Fiancée de l’Amérique’ s’en va en guerre : Mary Pickford et le patriotisme hollywoodien au féminin », dans Claire Delahaye, Serge Ricard (dir.), *La Grande Guerre et le combat féministe* (Paris : L’Harmattan, 2009), p. 41.

¹¹⁴ On se rappellera de son slogan de campagne lors des élections de 1916: “*He kept us out of the war*” (Il nous a maintenus en dehors de la guerre).

¹¹⁵ Henry A. Turner, “Woodrow Wilson and Public Opinion”, *The Public Opinion Quarterly*, vol. 21, no.4 (hiver 1957-1958), p. 509.

collaborer avec les autres agences gouvernementales pour harmoniser et contrôler le message délivré¹¹⁶. Il faut noter que Creel ne parle pas de propagande mais d'un « effort principalement éducatif et informatif »¹¹⁷. Dans *How We Advertised America*, publié en 1920, le directeur clame rétrospectivement que le propos et les ambitions du CPI sont louables et ne relèvent pas d'une entreprise de manipulation et d'endoctrinement. Il est néanmoins difficile de croire à ce portrait faussement naïf sans adopter une posture critique :

En aucune mesure le Comité n'a été un bureau de censure, un appareil de dissimulation ou de répression. Il a toujours mis l'accent sur la transparence et le positif. À aucun moment, il n'a cherché à exercer des pouvoirs en temps de guerre limitant la liberté d'expression ou de la presse.¹¹⁸

Considérant que la conquête des esprits est le véritable deuxième front, le CPI sert à convaincre les Américains, les Européens mais aussi à mener une guerre psychologique contre les Allemands en les déstabilisant. Le but du CPI est de mettre en valeur le développement de la nation et du peuple américains, les progrès sociaux, la vision d'une société juste et équitable. Les victoires et l'expansion de la puissance américaine ne passent pas que par le champ de bataille, et pour étendre les limites de leur pouvoir, les États-Unis doivent peser sur les opinions publiques. La prise de pouvoir sur de nouveaux espaces et la redéfinition des relations internationales passent par la séduction de l'intellect, comme l'explique Creel. L'Amérique cherche à rallier les autres nations à sa cause :

Il [s'agit] d'un combat pour gagner l'esprit des hommes, pour la conquête de leurs convictions, et le front [s'étend] à tous les foyers de tous les pays [...] Le Comité d'information publique a vu le jour pour mener ce combat pour le « verdict de l'humanité », a été créé pour plaider la justice de la cause américaine devant le jugement de l'opinion publique.¹¹⁹

¹¹⁶ Henry A. Turner, "Woodrow Wilson and Public Opinion", p. 516.

¹¹⁷ Emily Rosenberg, *Spreading the American Dream*, p.79.

¹¹⁸ George Creel, *How We Advertised America: the First Telling of the Amazing Story of the Committee on Public Information that Carried the Gospel of Americanism to Every Corner of the Globe* (New York : Harper, 1920), p. 4.

Version électronique consultée le 27 janvier 2010 sur le site des archives nationales américaines:

<http://www.archive.org/stream/howweadvertameri00creelrich#page/xii/mode/2up>

Ma traduction : "In no degree was the Committee an agency of censorship, a machinery of concealment or repression. Its emphasis throughout was on the open and the positive. At no point did it seek or exercise authorities under those war laws that limited the freedom of speech and press".

¹¹⁹ George Creel, *How We Advertised America*, p. 4.

Ma traduction : "It was a fight for the minds of men, for the conquest of their convictions, and the battle-line ran through every home in every country [...] The Committee on Public Information was called into existence to make this fight for the "verdict of mankind," the voice created to plead the justice of America's cause before the jury of Public Opinion".

Comme le souligne James R. Mock et Cedric Larson dans un ouvrage de 1939, *Words That Won the War: The Story of the Committee on Public Information, 1917-1919*, le Comité d’information publique essaie de véhiculer l’idéalisme de Wilson par tous les moyens ; il faut présenter le conflit armé mondial comme « la guerre qui mettra fin aux guerres » (*the war to end all wars*), et dire que l’Amérique vient au secours de la civilisation. C’est un organe qui doit créer une communication directe entre les dirigeants et les familles américaines, et qui a pour mission de toucher le cœur des citoyens où qu’ils se trouvent. Il faut susciter chez les Américains un désir de croire en la nation, de se conformer aux décisions du gouvernement, et chacun doit ressentir l’exaltation de participer à une grande entreprise altruiste qui libérera le monde de la barbarie. L’expression d’un point de vue dissident n’est donc pas vue d’un bon œil puisqu’elle met en péril le projet d’union nationale¹²⁰. Pour rassembler la population dans son ensemble, le *CPI* n’hésite pas à élaborer un message uniforme sur les desseins et les actions américains, un témoignage dans lequel l’information et la désinformation, la vérité et le mensonge viennent à se confondre très souvent¹²¹.

Il est intéressant de voir comment, au nom de la démocratie, de la liberté et des valeurs occidentales, le *CPI* ne craint pas d’employer des méthodes assez similaires à celles utilisées dans un régime dictatorial ou totalitaire. On ne peut nier que, pendant la Grande Guerre, de manière concomitante à l’action du *CPI*, l’Amérique va instituer une censure avec l’*Espionage Act* (juin 1917), le *Trading-with-the-Enemy Act* (octobre 1917) et le *Sedition Act* (mai 1918)¹²², prétendument mis en place pour protéger le pays en temps de guerre. Dans de telles conditions, il est facile pour le *CPI*, qui n’a pas à affronter de contestation sur le sol américain ou à l’étranger, de délivrer son discours. Néanmoins, au cœur de sa démarche, on

¹²⁰ James R. Mock, Cedric Larson, *Words That Won the War: The Story of the Committee on Public Information, 1917-1919* (Princeton : Princeton University Press, 1939), pp. 5-6.

Version électronique consultée le 28 janvier 2010 sur le site des archives nationales américaines:

<http://www.archive.org/details/wordsthatwonwars00mockrich>

¹²¹ James R. Mock, Cedric Larson, *Words That Won the War*, p. 8.

¹²² Les trois textes de loi mentionnés réduisent considérablement les flux d’information nationaux et internationaux pendant la Première Guerre mondiale.

L’*Espionage Act* de 1917 punit de la peine de mort ou d’un emprisonnement de longue durée toute personne diffusant des informations ayant pour but d’interférer avec la réussite des opérations menées par les forces armées américaines ou d’aider les ennemis de la nation, ou falsifiant des informations qui pourraient aider les forces armées à atteindre la victoire. Ce texte permet de s’assurer du contrôle de l’information et de l’opinion.

Le *Trading-with-the-Enemy Act* de 1917 restreint les échanges commerciaux avec les pays hostiles aux États-Unis et par conséquent les réseaux de communication existant avant la guerre.

Le *Sedition Act* de 1918 interdit à tout Américain de mentionner de manière « déloyale, profanatrice, calomnieuse ou abusive » le gouvernement américain, le drapeau ou les forces armées en temps de guerre. Cette loi autorise le ministre des Postes et des télécommunications à refuser de distribuer le courrier des opposants au gouvernement. Ce texte remet en cause le principe de liberté d’expression normalement garanti par le premier amendement à la Constitution des États-Unis.

trouve une force de persuasion plutôt qu'une contrainte violente. Mock et Larson mettent en évidence les contradictions du Comité qui travaille avec acharnement à contrôler l'opinion publique pour bâtir une solidarité nationale qu'il veut inébranlable. Ils notent que l'œuvre du *CPI* est subtile car cet organe de propagande n'impose pas au public des vues contraires à ses aspirations mais arrive à modifier les attentes de la population pour qu'elles s'accordent avec celles du gouvernement ; on n'oblige pas ouvertement mais on convainc avec discrétion et efficacité. La tâche est tout de même relativement aisée car le *CPI* ne fait que reprendre le point de vue d'une grande partie des habitants du pays. En fait, selon Mock et Larson, le Comité revitalise, codifie et standardise des convictions déjà largement répandues sur le rôle de l'Amérique dans le monde, en y intégrant une charge émotionnelle forte. S'appuyant sur l'abondance des moyens de communication disponibles au début du vingtième siècle pour remplir sa mission, le *CPI* s'attache à développer le désir de combattre pour ces idées familières et il fait du programme de Wilson un idéal que la population des États-Unis est invitée à embrasser pleinement et pour lequel elle doit avoir envie de mourir¹²³.

b) Les activités polyvalentes du Comité d'information publique

Déjà en 1914, le président Woodrow Wilson considère qu'il serait bénéfique de créer un bureau chargé de la publicité (*publicity agency*) qui disséminerait le message émanant du gouvernement et les « faits authentiques » (*real facts*) afin de pallier la désinformation pratiquée par la presse, le but étant de donner au public une juste impression des affaires intérieures et étrangères¹²⁴. Son projet devient réalité avec la naissance du *CPI*, chargé de convaincre tant les citoyens américains que les populations étrangères du bien-fondé de l'intervention des États-Unis dans le conflit et de leur bienveillance à l'égard du reste du monde. Sur ordre de Wilson, un *Service Bureau*, chargé de coordonner l'action des différents ministères avec les tâches d'information nationale et internationale du Comité, est également créé¹²⁵. Loin de se limiter à l'utilisation des films, le travail du *CPI* est avant tout une entreprise globale qui mobilise toutes les ressources de l'époque pour transmettre un message au plus grand nombre, comme le rappelle Georges Creel dans *How We Advertised America* :

¹²³ James R. Mock, Cedric Larson, *Words That Won the War*, p. 10.

¹²⁴ Henry A. Turner, "Woodrow Wilson and Public Opinion", p. 515.

¹²⁵ George Creel, *How We Advertised America*., p. 223.

Il n'existe aucun rouage de la grande machine de guerre que nous n'ayons touché, aucun moyen d'informer que nous n'ayons employé. Le message imprimé, le message verbal, le cinéma, le télégraphe, le câble, la radio, la pancarte, tous ont été utilisés dans notre campagne pour faire comprendre à nos concitoyens et aux autres peuples les raisons qui ont poussé l'Amérique à prendre les armes. Tout ce que la population civile comptait de noble et d'enthousiaste répondit à notre appel jusqu'à ce que plus de cent cinquante mille hommes et femmes aient mis leurs talents et leurs spécialités au service du Comité, aussi fidèles et dévoués dans leurs services que s'ils avaient porté l'uniforme.¹²⁶

Chaque procédé doit servir à ce que Creel appelle « une vaste entreprise de vente, la plus grande aventure publicitaire que le monde ait connu » (*a vast enterprise in salesmanship, the world's greatest adventure in advertising*)¹²⁷.

Le mot d'ordre est la communication avec la population à tout prix, pour répandre la bonne parole, à l'image des quelques soixante quinze-mille volontaires appelés les *Four-Minute Men*, chargés de présenter les projets et les objectifs du Comité au cours de brefs discours dans les écoles, les églises, les cinémas ou autres lieux et formes de rassemblement public. De plus, le *CPI* envoie très fréquemment aux journaux de tout le pays des communiqués ainsi que des articles de presse prêts à l'emploi et, de mai 1917 à mars 1919, il fait même paraître quotidiennement un journal gouvernemental, *The Official Bulletin*. Un grand nombre de professeurs, écrivains, poètes, publicitaires, acteurs et photographes sont également mis à contribution pour réaliser des productions artistiques visant à mobiliser la population derrière Wilson et l'effort de guerre. On sollicite toutes les professions et toutes les tranches d'âge. Dans les écoles, on montre aux élèves des photos et des cartes des opérations, les enseignants leur parlent aussi des différentes avancées des troupes et leur apprennent des vers patriotiques qu'ils pourront ensuite partager en famille. Des affiches sont placardées dans les bureaux de postes et les épiceries, où l'on met aussi à disposition le bulletin officiel. Les publicités pour certains produits intègrent des illustrations liées à la mobilisation américaine¹²⁸. Les représentations d'une Amérique en guerre et le message du gouvernement

¹²⁶ George Creel, *How We Advertised America*, p. 5.

Ma traduction : "There was no part of the great war machinery that we did not touch, no medium of appeal that we did not employ. The printed word, the spoken word, the motion picture, the telegraph, the cable, the wireless, the poster, the sign-board all these were used in our campaign to make our own people and all other peoples understand the causes that compelled America to take arms. All that was fine and ardent in the civilian population came at our call until more than one hundred and fifty thousand men and women were devoting highly specialized abilities to the work of the Committee, as faithful and devoted in their service as though they wore the khaki".

¹²⁷ George Creel, *How We Advertised America*, p. 4.

¹²⁸ James R. Mock, Cedric Larson, *Words That Won the War*, pp. 6-7.

sont omniprésents. Ils doivent occuper la majeure partie de l'espace public mais aussi réussir à entrer dans l'espace privé. Pour assurer leur diffusion à l'échelle de la planète, le travail du *CPI* s'articule entre la section nationale et la section étrangère. Une fois ces ressources disponibles, elles sont transmises aux bureaux du Comité à l'étranger, traduites et distribuées dans tous les recoins du globe¹²⁹. Il existe des points communs entre les activités menées à l'intérieur et à l'extérieur du pays, mais il ne faut pas perdre de vue que le *CPI* essaie de s'adresser de manière relativement personnalisée à chaque pays avec lequel il est en contact.

Le *CPI* influence de manière flagrante les représentations de la Grande Guerre. Par exemple, le journal du Comité sert à instruire la population sur les positions américaines au front. Toute nouvelle destinée à circuler doit être validée, et, pour ce faire, est créée une division de l'information qui s'adonne à ce que Creel appelle la « censure volontaire » (*voluntary censorship*), pour protéger les secrets militaires et s'assurer que les renseignements donnés dans le bulletin n'aideront pas l'ennemi. Mais il souligne aussi que la division effectue un véritable travail journalistique, en s'opposant même aux souhaits du gouvernement, car elle cherche à intégrer les bonnes comme les mauvaises nouvelles, les succès et les échecs¹³⁰. Toutefois, chaque histoire relative à la guerre est rédigée selon une certaine ligne éditoriale de manière à promouvoir le patriotisme dans les foyers américains¹³¹. En théorie les informations divulguées par le *CPI* se veulent absolument objectives : « pas d'opinion ni de conjectures, mais des faits, un rapport suivi des progrès quotidiens » (*not opinion nor conjecture, but facts, a running record of each day's progress*). Cependant, le discours de Creel trahit le désir de convaincre les Américains de l'utilité de l'engagement national et de les rallier à l'effort de guerre : « pour que les pères et les mères des États-Unis acquièrent un certain sens de la solidarité » (*in order that the fathers and mothers of the United States might gain a certain sense of partnership*)¹³². Même si la division de l'information pense adopter une posture détachée et factuelle, on sent néanmoins poindre la nécessité d'impliquer la population, de chatouiller son empathie, d'éveiller en elle des émotions, en particulier le sentiment patriotique. On retrouve les mêmes stratégies de communication dans les discours des *Four-Minute Men* qui sont également conçus pour susciter la sympathie et l'aval de l'auditoire tout en reposant sur des informations objectives et, en apparence neutres, car, selon Creel, c'est le meilleur moyen de séduire et d'éviter toute critique ou questionnement contestataire. En

¹²⁹ Henry A. Turner, "Woodrow Wilson and Public Opinion", p. 517.

¹³⁰ George Creel, *How We Advertised America*, pp. 71-72.

¹³¹ James R. Mock, Cedric Larson, *Words That Won the War*, pp. 6-7.

¹³² George Creel, *How We Advertised America*, p. 72.

s’appuyant sur la fibre patriotique et un certain idéalisme, ces tribuns doivent se montrer convaincants dans leur prêche pour convertir leur auditoire au message officiel du gouvernement¹³³. Le directeur du *CPI* est convaincu que le ressenti va amorcer l’action (*to feel the sentiment that moves to action*) et qu’il faut viser le cœur du public pour le toucher réellement et le faire participer :

Un homme peut être au courant des événements passés et pourtant ne rien en faire car il ne ressent pas les choses, même s’il en est informé. C’est là que le grand talent de l’orateur intervient. Et quand l’affect est excité, nous devons l’orienter vers le type d’action auquel nous aspirons¹³⁴.

Pour Mock et Larson, l’information est la substance vitale du *CPI* qui donne des nouvelles du front, des camps d’entraînement, de la Maison-Blanche, des maisons des travailleurs, etc. ; l’histoire de chacun de ces endroits permet d’illustrer la participation du peuple américain à la guerre¹³⁵. Dans l’esprit américain, et par extension dans le travail du *CPI*, information, vérité et liberté semblent se télescoper ou même être parfois interchangeables ; comme si le fait de délivrer des nouvelles garantissait forcément l’accès à des données authentiques et sincères qui permettraient de préserver l’autonomie et le libre-arbitre des démocraties. Néanmoins, on se rend compte que, dans les faits, le principe démocratique est souvent trahi par la propagande, à laquelle on donne le titre plus convenable de promotion. Malheureusement, de l’information à la fiction, il n’y a souvent qu’un pas, et, finalement, on peut considérer que la section des actualités, tout comme les autres branches du *CPI*, s’adonne plus à un travail de sélection et de réinterprétation des événements plutôt qu’à de l’information factuelle. James Truslow Adams souligne la dimension littéraire et mythique à l’œuvre dans le récit des actions et projets nationaux quand il parle de « l’épopée de l’Amérique » (*The Epic of America*, 1931)¹³⁶. Cette réécriture de l’histoire ne se limite pas à magnifier la participation américaine à la guerre, elle s’appuie également sur la diabolisation des ennemis allemands, présentés le plus souvent comme des Huns sanguinaires. Les autres

¹³³ Lisa Mastrangelo, “World War I, Public Intellectuals, and the Four-Minute Men: Convergent Ideals of Public Speaking and Civic Participation”, *Rhetoric & Public Affairs* – Vol. 12, no.4 (hiver 2009), pp. 614-615.

¹³⁴ *Four-Minute Men*, *Bulletin* 3, June 9, 1917, National Archives and Records Administration, College Park, MD, Record Group 63, Box 2, Entry #62, 1., dans Lisa Mastrangelo, “World War I, Public Intellectuals, and the Four-Minute Men”, p. 614.

Ma traduction : “a man may know all the foregoing and yet do nothing at all about it because he does not feel the facts as well as know them. Here is where the great art of the speaker comes in. And when feeling is aroused, it must be directed into the kind of action we want”

¹³⁵ James R. Mock, Cedric Larson, *Words That Won the War*, p. 77.

¹³⁶ James Truslow, *The Epic of America* (New York : Little Brown & Company, 1931).

supports ou manifestations utilisés par le *CPI*, tels que les tracts militants, les affiches, les films, les expositions, les discours, reproduisent cette division manichéenne du monde entre les bons Américains venus sauver le monde de la tyrannie et les mauvais Allemands menaçant les idéaux démocratiques auxquels aspirent les différents pays. George Creel justifie la nécessité de redorer le blason des États-Unis en expliquant que l'Allemagne a elle-même investi beaucoup d'argent (entre cinq cent et six cent mille dollars) dans la propagande afin de mener une large campagne de diffamation contre l'Amérique. Dans ses mémoires, il explique que son pays est tourné en ridicule par Berlin qui présente l'Amérique comme une « nation grasse de matelots, sans courage, ni équipement ni flotte » (*fat, loblolly nation, lacking courage, equipment, and ships*) ou encore comme des gens « cupides, dépourvus d'idéaux et aux ambitions démesurées » (*dollar-grabbers, devoid of ideals, and inordinate in their ambitions*). Ils sont également dépeints comme des colonialistes notoires qui réduisent en esclavage certains pays voisins tels que les Philippines, Cuba et Porto Rico¹³⁷. Le *CPI* considère qu'il faut contrer la censure et la désinformation allemande, pour ne pas dire le mensonge ; le Comité a le devoir de riposter à ces attaques en proposant un tout autre portrait de l'Amérique, bien plus flatteur.

Parallèlement à la propagande intérieure, la propagande internationale doit aussi être orchestrée par le *CPI* qui va tout mettre en œuvre pour s'adresser aux puissances alliés, aux pays neutres, mais également aux soldats et aux civils désabusés vivant dans les pays ennemis, pour leur montrer les « vérités de la Guerre » (*the truths of the war*). Pour Creel, il est primordial de valoriser la détermination et la puissance militaire américaines ainsi que l'issue très certainement victorieuse du conflit en faveur des États-Unis. Néanmoins il ne faut pas négliger d'expliquer les motivations, les buts et les rêves américains pour que les amis, autant que les ennemis et les populations neutres, puissent comprendre que les citoyens des États-Unis « ne sont pas égoïstes et n'ont à cœur que l'amour de la justice » (*people without selfishness and in love with justice*)¹³⁸. Il est intéressant d'observer comment Creel présente son pays comme une nation innocente, voire ingénue, qui se prête pour la première fois au jeu de la persuasion idéologique, à l'inverse des pays d'Europe : « Les États-Unis, exception parmi les grandes nations du monde, n'[ont] jamais conduit de mouvement de propagande » (*The United States, alone of the great nations of the world, had never conducted a*

¹³⁷ George Creel, *How We Advertised America*, p. 239.

¹³⁸ George Creel, *How We Advertised America*, p. 237.

propaganda movement)¹³⁹. En tout cas, jamais de cette envergure. À l’inverse, il souligne que l’Allemagne n’a pas attendu la guerre pour construire une vaste machine publicitaire visant à montrer au monde son pouvoir, la prééminence de son industrie, de son commerce et de ses arts et à affirmer ses préjugés vis-à-vis des autres pays¹⁴⁰ ; il suggère qu’elle est bien plus rôdée à ces ruses politiques que l’Amérique.

Creel reconnaît que son Comité est confronté à une tâche extrêmement difficile car il existe de nombreuses incompréhensions entre les États-Unis et l’Europe. Il a le sentiment que chaque nation du Vieux Contient a des griefs contre le Nouveau Monde, auxquels se mêlent les ressentiments existants entre les différents pays d’Europe ; et comme si cela ne suffisait pas, les tensions avec les pays de l’hémisphère sud se trouvent aussi ravivées :

Là où il y avait des sentiments pro-français, l’Amérique était présentée comme le partenaire secret de l’Angleterre. Là où les sentiments pro-anglais prévalaient, nous étions le partenaire secret de la France, et là où l’on trouvait des sentiments pro-italiens, l’Amérique, l’Angleterre et la France étaient supposées comploter pour détruire l’Italie.

En Espagne, tout était mis en œuvre pour raviver les préjugés et les passions de 1898, et la presse pro-allemande imprimait chaque jour des mensonges concernant « le mépris yankee pour l’Espagnol » [...]

En Suisse, on nous accusait de retenir des cargaisons de grain pour affamer les Suisses afin de les forcer à s’allier avec nous, et en Amérique du Sud et centrale, les Allemands rappelaient le « viol du Canal de Panama », et la « conquête et l’annexion » d’Haïti et de Saint-Domingue.¹⁴¹

Critiquée, mais également prise entre les tirs croisés des autres pays, l’Amérique semble en très mauvaise posture pour servir de guide au reste du monde. Pourtant l’action du *CPI* va porter ses fruits, grâce aux trois branches déployées à l’étranger, chacune représentant une méthode d’intervention différente de la section internationale : le service de la radio (*Wireless-cable Service*), le bureau étranger de la presse (*Foreign Press Bureau*) dirigé par Ernest Poole et la division des Films pour l’étranger (*Foreign Film Division*) gérée par

¹³⁹ George Creel, *How We Advertised America*, p. 237.

¹⁴⁰ George Creel, *How We Advertised America*, pp. 237-238.

¹⁴¹ George Creel, *How We Advertised America*, p. 240.

Ma traduction : “Where there was French sentiment, America was set down as the secret partner of England. Where English sentiment prevailed, we were the secret partner of France; and where Italian sentiment obtained, America, England, and France were assumed to be in a plot to destroy Italy.

In Spain every effort was made to revive the prejudices and passions of 1898, and the pro-German press ran daily lies in proof of “Yankee Contempt for the Spaniard.” [...]

In Switzerland we were accused of withholding grain shipments in order to starve the Swiss into alliance with us, and in South and Central America the Germans put full emphasis on the “Panama Canal rape” and the “conquest and annexation” of Haiti and Santo Domingo”.

Charles S. Hart¹⁴². Mock et Larson expliquent qu'il ne faut qu'une année à Creel, épaulé par les différents directeurs de la section étrangère, Arthur Woods, Will Irwin, Edgar Sisson et H.N. Rickey, pour construire un réseau mondial d'agences-relais du *CPI*, qui sont régulièrement approvisionnées en informations et en propagande américaines qu'il leur faut redistribuer¹⁴³.

Dans le système Creel, efficacité et régularité sont synonymes, c'est pourquoi «semaine après semaine, un paquet [est] envoyé aux représentants à l'étranger, contenant du matériel conçu pour clarifier les malentendus et les méconnaissances, persistant dans les autres pays, au sujet de l'Amérique, la vie qu'on y mène, le travail qu'on y fait, ses idéaux et ses opinions ». Les documents sont en général des éditoriaux de journaux, des articles validés par les autorités, « traitant de l'activité nationale, de l'éducation, de l'agriculture, des inventions, des nouvelles technologies ou encore de la législation »¹⁴⁴. Ces écrits, de 100 à 1000 mots, valorisant le progrès américain sous toutes ses formes, sont généralement produits par les auteurs officiant déjà pour la section nationale¹⁴⁵ ; il n'est pas dit qu'ils s'adressent efficacement à la diversité des pays, mais ils offrent une uniformité de point de vue qui s'inscrit dans la logique de rassemblement du *CPI*. Les autres bureaux internationaux sont chargés des images qui vont servir de vitrine à l'Amérique, à savoir les illustrations produites par des artistes chapeautés par Charles Dana Gibson, les photographies et les films.



document 36 – Des affiches réalisées par les artistes embauchés par le *CPI*.
(Joseph Pennell/ Fred Strothman / Howard Chandler Christy / James Montgomery Flagg)
Source : Archives nationales américaines.

¹⁴² James R. Mock, Cedric Larson, *Words That Won the War*, p. 239.

¹⁴³ James R. Mock, Cedric Larson, *Words That Won the War*, p. 235

¹⁴⁴ George Creel, *How We Advertised America*, p. 243-244.

¹⁴⁵ James R. Mock, Cedric Larson, *Words That Won the War*, p. 241.

Pour remédier au problème des langues étrangères, on met également à contribution des compatriotes expatriés, parlant la langue du pays où ils résident, pour donner des conférences, mais ces interventions demeurent très limitées en nombre car elles doivent être étroitement surveillées afin d’éviter tout incident risquant de compromettre le message du *CPI*¹⁴⁶. Dans certains pays, par exemple en France, le *CPI* s’intéresse de près à une collaboration avec le monde universitaire. Des professeurs renommés, connaissant bien les États-Unis, sont sollicités et envoyés dans les différents établissements du supérieur pour promouvoir le pays en transmettant à leurs collègues des informations jugées exactes, car le Comité espère qu’ils véhiculeront ensuite « ces vérités » auprès des communautés lettrées qui les entourent. Il fait également installer des salles de lectures dans lesquelles les tracts, les affiches, les clichés officiels sont accessibles, ainsi que des livres, des journaux et des magazines américains. Dans d’autres pays, comme le Mexique, la promotion des valeurs américaines passent une fois de plus par des cours d’anglais, sur le modèle de ceux dispensés en Amérique, mettant en valeur son histoire¹⁴⁷. Les principes de communication et d’échange sont très souvent au cœur des initiatives menées par le *CPI*, car c’est en créant des affinités par rencontre ou contact entre les Américains et les habitants des autres pays que le Comité pourra diffuser son message sans donner l’impression de l’imposer.

Comme nous l’avons mentionné précédemment, les télécommunications jouent un rôle non négligeable dans la dissémination du savoir par le *CPI*. Comme l’explique Emily Rosenberg, c’est l’ampleur des moyens technologiques mis en œuvre par le gouvernement américain et son Comité d’information qui va amorcer la toute-puissance du pays en matière de communication de masse et son influence globale au cours du siècle à venir. Aux États-Unis, le pouvoir en place s’évertue d’ailleurs à faire coïncider les objectifs nationaux avec les ambitions des réseaux de communication privés, à faire se rencontrer les politiques publiques et les initiatives privées¹⁴⁸. Wilson considère que les télécommunications permettent de réguler la guerre et la paix entre les nations et qu’il faut éviter de bâtir un système de communication étatique comme on en trouve souvent en Europe à l’époque, les canaux privés étant en théorie impartiaux et plus équitables. Néanmoins, cette position est quelque peu contradictoire car il existe des liens forts entre le gouvernement et les acteurs du système de communication construit par les États-Unis sur le territoire national et dans les autres pays.

¹⁴⁶ George Creel, *How We Advertised America*, pp. 243-244

¹⁴⁷ George Creel, *How We Advertised America*, p. 245.

¹⁴⁸ Emily Rosenberg, *Spreading the American Dream*, p. 87.

L'américanisation du réseau se met en place grâce à une attitude protectionniste, faisant intervenir différentes mesures visant à déstabiliser l'assise des entreprises étrangères ou garantissant des traitements de faveur aux firmes nationales, par exemple pour le télégraphe¹⁴⁹. Mais comme l'indique George Creel, la communication télégraphique a ses limites car, une fois les frontières américaines passées, les entreprises dépendent du pays où elles sont installées et la fluidité des échanges peut s'en trouver affectée. Il faut donc chercher ailleurs l'outil qui permettra de diffuser les informations venues des États-Unis sans les dénaturer, et ce pourrait être la radio¹⁵⁰.

Dans la course aux télécommunications qui se met en place pendant la guerre, il est vital pour les États-Unis de pouvoir étendre leur sphère d'influence au-delà des limites territoriales du pays, d'être à même de projeter leur discours le plus loin possible afin d'emmener dans leur sillage un maximum de pays. Le *CPI* réfléchit désormais en termes de « communication mondiale » (*world communication*)¹⁵¹. La radio semble propice à ce dessein, c'est pourquoi elle est nationalisée quand le pays entre en guerre. Elle devient véritablement un des véhicules privilégiés pour le message présidentiel, Wilson considérant que la diffusion vocale permet d'entrer directement en contact avec les citoyens et d'en toucher facilement une multitude. Pour lui, la radio représente un des médiums les plus démocratiques car la réception des ondes est relativement aisée dans la majorité des foyers. Le *CPI* est chargé d'implanter des relais étrangers en Europe, Asie et Amérique latine et de constituer des équipes gérant la traduction. Le président va d'ailleurs l'utiliser pour s'adresser tant à la nation qu'au reste du monde lorsqu'il présente ses « Quatorze Points » en janvier 1918 ; la radio devient ainsi un outil nécessaire à la création d'une communauté globale qui reconnaît le leadership international de l'Amérique¹⁵². Pourtant, l'utilisation de la radio pour communiquer avec les autres nations pose le problème de la langue et de la compréhension de l'anglais par les populations étrangères. Creel note que l'efficacité du message radiophonique est trop aléatoire car l'intérêt pour les stations américaines n'est pas le même dans toutes les régions. Par exemple, le Brésil s'avère être le seul pays d'Amérique du Sud à être réceptif, cependant, l'ensemble des pays de la zone a été couvert par le réseau radio états-unien¹⁵³. Face à ce succès en demi-teinte, il faut donc trouver un support de communication qui soit

¹⁴⁹ Emily Rosenberg, *Spreading the American Dream*, pp. 88-90.

¹⁵⁰ George Creel, *How We Advertised America*, p. 250.

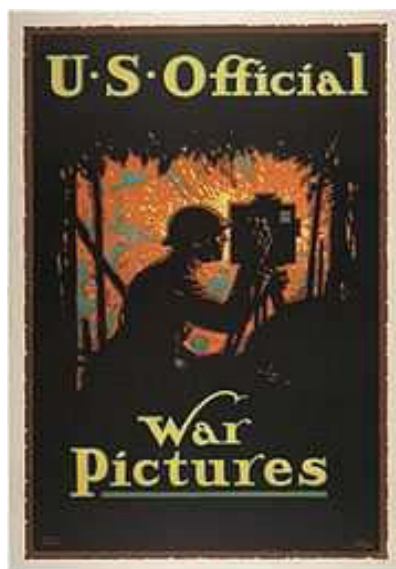
¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Emily Rosenberg, *Spreading the American Dream*, p. 93

¹⁵³ George Creel, *How We Advertised America*, p. 252.

encore plus universel ; le *CPI* va porter son attention tout spécialement vers le cinéma, avec ses images en mouvement, car il pourrait s’adresser à un public transnational bien plus large et répondre au souci de diffusion universelle du gouvernement américain.

2. Le *CPI* et les films : la guerre des images



document 37 – L’affiche de promotion des films officiels du *CPI*
Source : The Library of Congress.

L’utilisation du cinéma fait partie des méthodes de communication innovantes chères à George Creel qui admire son aptitude à toucher les populations en Amérique et à l’étranger, le rendant supérieur aux autres médias de masse, comme l’a suggéré le président Wilson :

Avec le médium du cinéma, les progrès de l’Amérique dans la guerre, ainsi que les sens et les buts de la démocratie [sont] propagés dans chaque communauté aux États-Unis et dans chaque recoin de la planète.¹⁵⁴

Le cinéma prend une nouvelle dimension en devenant un auxiliaire du gouvernement fédéral et un moyen de propagande. La colonisation des écrans par le Comité d’information publique s’articule en fait sur deux stratégies simultanées, l’une reposant sur le seul travail du *CPI* et l’autre axée sur un partenariat avec l’industrie du film. Ainsi, l’action étatique et la dimension commerciale d’une activité privée se complètent pour concrétiser les désirs d’expansion culturelle américaine. La division des films du *CPI* comme Hollywood sont mis à

¹⁵⁴ George Creel, *How We Advertised America*, p.9

Ma traduction : “Through the medium of the motion picture, America's war progress, as well as the meanings and purposes of democracy, were carried to every community in the United States and to every corner of the world”.

contribution pour justifier l'action militaire américaine, expliquer le rôle du pays et ses rapports aux autres nations, mais surtout vendre au monde une vision positive, et à vrai dire très idéalisée, des États-Unis comme État moderne et démocratique.

a) La division des Films

En juillet 1917, le CPI met en place une division spécialisée dans les films (*Division of Films*) qui distribue d'abord des documentaires sur le caractère sain de la vie américaine, allant des vertus de la nature aux progrès scientifiques, en passant par le travail à la ferme ou à l'usine¹⁵⁵. En 1918, la section devient plus ambitieuse en se lançant dans la production de documentaires sur la puissance de l'armée des États-Unis et la préparation du pays à l'effort militaire : *Pershing's Crusaders* ; *America's Answer* ; *Following the Fleet to France* ; *Our Bridge of Ships* ; *Our invincible Navy* ; *Under Four Flags*.



Pour les deux films, il est important de souligner la validation des images par le gouvernement et le caractère formel du message imprimé. Sur l'affiche de *Pershing's Crusaders*, on note la référence aux grandes batailles historiques du Moyen Âge, représentées par les cavaliers à l'arrière plan, qui se confondent avec le combat pour la cause américaine tandis que celle de *Under Four Flags* met en avant la coopération des puissances alliées qui font face ensemble, dans un même élan de bravoure.

document 38 – les affiches de *Pershing's Crusaders* et *Under Four Flags*, les productions les plus célèbres du CPI.
Source : The Library of Congress.

¹⁵⁵ Emily Rosenberg, *Spreading the American Dream*, p.81.

Creel explique – non sans une certaine fierté – le rôle de ces productions dans la mise en place d’une image héroïque de l’armée américaine car, selon lui, elles « caractérisent l’effort de guerre américain grâce à des séquences haletantes et dramatiques »¹⁵⁶. Le *CPI* a rapidement à sa disposition des ressources audiovisuelles diverses, allant du court métrage d’une bobine au film de sept bobines, avec des produits également traduits et sous-titrés dans plusieurs langues ; autant de matériel que l’on peut diffuser aux États-Unis ainsi que dans les pays alliés et neutres¹⁵⁷.

Au début de son existence, à cause d’une contrainte posée par le ministère de la Guerre, la division des Films ne peut pas établir de partenariat avec les professionnels du cinéma, plus habitués au travail de production que les amateurs du *CPI* qui s’improvisent cinéastes pour les besoins de la cause. Seuls les photographes et opérateurs engagés dans l’armée sont autorisés à prendre des vues de la première ligne de tir en France ou de n’importe quelle autre branche des forces armées aux États-Unis. D’une part, il semble inapproprié d’autoriser des individus ne faisant pas partie d’un corps militaire à se déplacer librement sur les théâtres d’opération ; d’autre part, il est délicat de solliciter des civils pour réaliser une présentation officielle de l’armée. Le *CPI* met alors à contribution le service photographique du régiment des transmissions (*Signal Corps*) qui est chargé de collecter des images pour les stratégies d’attaque mais aussi de consigner des documents historiques. Le Comité décide d’utiliser le matériel déjà disponible, tout en s’assurant de conserver les secrets militaires associés aux archives photographiques. Une sélection est alors établie pour décider quelles images fixes et en mouvement on est en droit de montrer au public après avoir obtenu les autorisations nécessaires. Malheureusement, le fonds audiovisuel est plus dur à réunir que prévu, les documents étant stockés dans différents centres à travers le pays. Le *CPI* réalise des copies du matériel rapatrié pour se constituer un vivier d’images à utiliser¹⁵⁸.

Pour éviter d’être en concurrence avec les productions hollywoodiennes et donc s’assurer des rapports cordiaux avec l’industrie cinématographique, les films élaborés par le *CPI* à partir des archives visuelles de l’armée sont distribués auprès des exploitants comme des actualités hebdomadaires. Ces productions courtes à caractère informatif sont aussi mises à disposition du public dans des associations ou des rassemblements patriotiques, à titre gratuit. Parfois, des opérations de promotion spécifiques et exceptionnelles peuvent amener le

¹⁵⁶ George Creel, *How We Advertised America*, p.117.

¹⁵⁷ George Creel, *How We Advertised America*, p.117.

¹⁵⁸ George Creel, *How We Advertised America*, pp. 117-119.

CPI à montrer ses longs métrages dans les salles traditionnelles contre une participation, mais cela reste rare¹⁵⁹. Entre autres exemples, on peut citer les titres suivants, qui illustrent avec justesse la nature des premiers travaux documentaires du *CPI* : *The 1917 Recruit* ; *Ready for the Fight (Artillery and Cavalry Maneuvers)* ; *Soldiers of the Sea (Marine Corps in Training)* ; *Submarines* ; *Army and Navy Sports* ; *In a Southern Camp (General Army Maneuvers)* ; *American Ambulances* ; *Shipbuilding (Construction of All Types of Ships)* ; *Activities of the Engineers* ; *Woman's Part in the War*¹⁶⁰. De manière générale, ces films montrent la diversité de l'activité militaire ainsi que les différentes formes de mobilisation aux États-Unis. Quand, en septembre 1917, la division passe sous la tutelle de Charles S. Hart, un ancien publicitaire, elle est réorganisée pour plus d'efficacité car la quantité d'archives disponibles ne cesse de s'accroître ; il faut gérer au mieux l'afflux d'images ainsi qu'un budget de plus en plus conséquent. Hart s'entoure d'une équipe d'une quarantaine de personnes et crée des bureaux à New York et à Washington¹⁶¹. Désireux de donner une autre envergure à la division des Films, il en définit les cinq fonctions claires et essentielles : 1) la coopération avec les preneurs de vues de la section des transmissions ; 2) l'écriture de scénarii et l'obtention d'autorisation pour faire des films sur le travail du gouvernement ; 3) la production de documentaires réalisés entièrement par le *CPI* ; 4) la distribution et la promotion de films de guerre, qu'ils émanent du gouvernement des États-Unis, des alliés ou de producteurs privés ; 5) la coopération avec la division des Films pour l'étranger (*Foreign Film Division*) pour exporter des films vers les antennes du *CPI* à l'international¹⁶². La division des Films pour l'étranger, gérée par Jules Brulatour¹⁶³ et John Tuerk, complète le travail national en s'occupant d'introduire et de promouvoir les productions du Comité et de négocier les conditions d'exportation des films hollywoodiens dans le réseau de distribution mondial. Dès 1918, la branche cinématographique du *CPI* est une machine bien rôdée mais la production de documentaires ne permet pas de toucher autant de spectateurs que souhaité. Pour acquérir sa pleine puissance et diffuser à plus grande échelle, elle doit travailler main dans la main avec les professionnels de l'industrie du film. En effet, ces derniers savent réaliser de grands succès populaires mettant en scène les stars de l'époque, capables d'attirer les foules dans les salles.

¹⁵⁹ James R. Mock, Cedric Larson, *Words That Won the War*, p. 136.

¹⁶⁰ George Creel, *How We Advertised America*, pp. 119-120.

¹⁶¹ James R. Mock, Cedric Larson, *Words That Won the War*, p. 136.

¹⁶² James R. Mock, Cedric Larson, *Words That Won the War*, p. 137.

¹⁶³ Jules Brulatour est un producteur de cinéma, directeur des studios Éclair aux États-Unis et de la compagnie de production Paragon Films. Dans les années 1900, il travaille également comme distributeur aux côtés de Carl Laemmle, puis dans la gestion des studios Universal.

b) Le partenariat du *CPI* avec Hollywood

Désireux de montrer plus que des documentaires sur la puissance de l’armée des États-Unis et la préparation du pays à l’effort militaire, le *CPI* va très vite s’associer à la profession cinématographique pour que des fictions hollywoodiennes viennent compléter le catalogue des films de guerre américains, permettant ainsi d’éduquer et d’informer le public international sur l’Amérique, tant de manière ouverte et directe qu’à son insu. Il a le sentiment que le divertissement sera plus propice à la dissémination du point de vue américain. Comme le souligne Emily Rosenberg, le partenariat du gouvernement avec le secteur privé illustre l’esprit pratique et la finesse stratégique du *CPI*, car s’allier avec les producteurs de cinéma et leurs vedettes s’avère bien plus lucratif que d’essayer de leur voler leur empire¹⁶⁴. Le Comité peut atteindre un public bien plus large s’il arrive à attacher ses messages à des films de divertissement auxquels collaborent les nouveaux héros du grand écran.

Il faut rappeler que la profession cinématographique embrasse d’abord la cause pacifiste, en dénonçant le non-sens des conflits armés avec des films tels que *Naissance d’une nation* (*The Birth of a Nation* – 1915, David W. Griffith Corp.), *Intolerance* (1916, , David W. Griffith Corp.), les deux grandes paraboles de Griffith qui expriment son opposition farouche à la guerre sous toutes ses formes, ou encore, *Civilization* (1916, Thomas H. Ince Corp.) de Thomas H. Ince et *War Brides* (1916, Herbert Brenon Film Corp.) d’Herbert Brenon, qui mettent explicitement en scène la Grande Guerre¹⁶⁵. Néanmoins, dès 1915, même s’il exprime alors une voix minoritaire, le réalisateur J. Stuart Blackton souligne la nécessité pour les Américains d’être prêts à se défendre (*preparedness*) dans *The Battle Cry for Peace* (1915, Vitagraph Company of America), premier film de propagande pour la guerre, financé par l’armurier Hudson Maxim et qui décrit la destruction des principales villes américaines¹⁶⁶. Pourtant, malgré la dénonciation virulente des combats en vogue dans l’industrie du cinéma pendant plusieurs années, celle-ci n’hésite pas, à partir de 1917, à se défaire de ses convictions antimilitaristes et à se mobiliser avec vigueur pour exalter l’esprit patriotique. Il est vrai que les acteurs et les réalisateurs se doivent de faire peau neuve auprès du gouvernement fédéral et d’embrasser le message unificateur que le *CPI* leur demande de présenter, car, avec la mise en place de l’*Espionage Act* et du *Sedition Act*, il est devenu

¹⁶⁴ Emily Rosenberg, *Spreading the American Dream*, p.81.

¹⁶⁵ Clémentine Tholas, « La ‘Petite Fiancée de l’Amérique’ s’en va en guerre : Mary Pickford et le patriotisme hollywoodien au féminin », pp. 39-40.

¹⁶⁶ James R. Mock, Cedric Larson, *Words That Won the War*, p. 132.

illégal d'exprimer des vues pacifistes ou critiques à l'égard du gouvernement. Plutôt que de s'exposer à des problèmes judiciaires ou de se retrouver complètement muselée, l'industrie du cinéma va donner dans le patriotisme pragmatique (*practical patriotism*) et jouer le jeu du *CPI*. Un débat sur la nature des films de guerre à produire persiste néanmoins : doit-on faire des films de divertissement dans lesquels on essaierait de minimiser la présence de la guerre ou des films ouvertement propagandistes ?¹⁶⁷

L'Association nationale de l'industrie du cinéma (*National Association of the Motion Pictures Industry, NAMPI*), est créée en 1916 pour réguler les différents secteurs de la profession. En mai 1917, sous l'influence de son président William Brady, la *NAMPI* forme une commission de coopération à la guerre (*War Cooperation Committee*). Sollicité par Creel mais aussi par William McAdoo, le secrétaire du Trésor qui demande du soutien pour la première campagne de promotion des emprunts de guerre (*Liberty loans*)¹⁶⁸, le cinéma cherche à s'impliquer et à épauler le gouvernement¹⁶⁹. La Commission de coopération à la guerre s'occupe de produire des petits films de propagande de deux bobines, promouvant les buts du recrutement dans l'armée, illustrant la mobilisation des Américains ainsi que la vie des soldats et des marins. En attendant que les films soient finalisés et prêts à la diffusion, on en extrait des diapositives pour pouvoir commencer à exploiter leurs images¹⁷⁰. Ils sont utilisés pour encourager la population à envoyer des dons pour soutenir l'action militaire et participer au ravitaillement alimentaire géré par l'*USFA* (*US Food Administration*). Des têtes d'affiche, telles que Marguerite Clark, Elsie Ferguson, Mabel Normand, se prêtent au jeu en affirmant qu'elles soutiennent le travail de la *Food Administration* d'Hoover¹⁷¹ tandis que Charles Chaplin s'engage auprès de la *NAMPI* afin collecter des fonds pour l'armée. La *NAMPI* se targue de réunir les trois quart de l'industrie (producteurs, exploitants, ingénieurs, réalisateurs, publicitaires) et utilise son engagement dans la cause nationale comme un atout pour séduire et recruter de nouveaux membres. L'image publique d'une profession unie et solidaire est extrêmement positive et rejaillit, selon l'association, sur l'ensemble de l'activité cinématographique¹⁷². En juin 1917, cette cohésion paie car le président adresse une missive à

¹⁶⁷ Leslie Midkiff Debauche, *Reel Patriotism : The Movies and World War I* (Madison : University of Wisconsin Press, 1997), p. 20.

¹⁶⁸ Les bons de la liberté (*liberty bonds*) sont vendus à la population pour alimenter les emprunts de guerre ou emprunts de la liberté (*liberty loans*).

¹⁶⁹ Leslie Midkiff Debauche, *Reel Patriotism*, p. 109.

¹⁷⁰ Jacob Lewis, *The Rise of the American Film*, p. 254

¹⁷¹ Leslie Midkiff Debauche, *Reel Patriotism*, p. 115.

¹⁷² Leslie Midkiff Debauche, *Reel Patriotism*, pp. 109-110.

Brady pour lui demander de faire participer les films à la diffusion de la propagande américaine :

J’ai dans l’idée non seulement de faire coïncider de la façon la plus forte et la plus efficace possible le cinéma et les besoins de la nation, mais aussi de reconnaître officiellement l’office d’un des agents les plus importants de notre développement national. Le film a atteint le plus haut niveau comme moyen de dissémination de la connaissance dans le public et comme il parle un langage universel, il se prête remarquablement à la présentation des projets et des buts américains¹⁷³.

Le courrier de Wilson confirme la coopération entre le gouvernement et une industrie en train de s’affirmer de plus en plus. Le Président reconnaît officiellement que le cinéma a pénétré profondément la société et que son influence est désormais acceptée par les instances politiques, militaires et associatives. L’industrie du film est sûrement le meilleur allié du gouvernement, la caméra et le projecteur étant finalement aussi efficace que la mitrailleuse pour combattre les puissances ennemies qui menacent l’Amérique.



Sur le champ de bataille et sur le front domestique, les meilleures armes de l’Amérique pour gagner la guerre sont le canon et la caméra

Document 39 – Une affiche de soutien éditée par le studio Paramount
Source: *Moving Picture World* 35.12 (23 Mars 1918): 1591, Film Archive¹⁷⁴

¹⁷³ Leslie Midkiff Debauche, *Reel Patriotism*, p. 110.

Ma traduction : “It is in my mind not only to bring motion pictures into fullest and most effective contact with the nation’s needs, but to give some measure of official recognition to an increasingly important factor in the development of our national life. The film has come to rank as a very high medium for the dissemination of public intelligence and since it speaks a universal language it lend itself important to the presentation of American’s plans and purposes”.

¹⁷⁴ James Lathman, “Technology and “Reel Patriotism” in American Film Advertising of the World War I Era”, *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol. 36.1 (2006), p. 41.



Quand la liberté est menacée par la violence de l'ennemi allemand, le soldat américain peut lui porter secours car le citoyen, incarné par Charlot (également appelé « Le Petit Homme »), n'hésite pas à tendre sa bourse à l'oncle Sam et à acheter des bons de la liberté permettant de financer les troupes. Il assomme le teuton sanguinaire avec une massue portant la mention « liberty bonds », puisque participer financièrement à l'effort de guerre aide à vaincre la barbarie et à préserver la démocratie.

Document 40 – *The Bond, A Liberty Loan Appeal* (1918),⁶ un court métrage de propagande écrit et réalisé par Chaplin.

Pour Hollywood, la bienveillance du président Wilson et l’offre de partenariat du *CPI* s’avère aussi une opportunité commerciale non négligeable puisque la division des Films pour l’étranger va favoriser la production de films de divertissement sur le marché national et leur exportation sur les marchés internationaux où le *CPI* a établi des antennes. Du fait des relations désormais privilégiées entre le cinéma privé et le gouvernement, le Bureau du commerce de guerre (*War Trade Board*), créé en octobre 1917 et chargé d’accorder les autorisations d’import et d’export, accorde au Comité Creel le droit de délivrer les permis nécessaires à la commercialisation des films hollywoodiens à l’étranger. Mais ces avantages comportent tout de même des conditions spécifiques prévues par Creel : dans chaque cargaison de films produits par l’industrie du cinéma américain, on doit trouver 20% de productions éducatives créées par le *CPI* ; les exploitants étrangers ne peuvent obtenir les films hollywoodiens que s’ils s’engagent à diffuser les films de guerre du *CPI* et à refuser de montrer des films allemands. Deplus, seuls les films mettant en scène des représentations de l’Amérique jugées adéquates par le *CPI* se voient attribuer une licence d’exportation¹⁷⁵. Le gouvernement soutient la diffusion de films distrayants, à même d’apporter de la légèreté et un répit aux populations souffrant du conflit mondial, mais ils doivent véhiculer une image positive de l’Amérique et éviter d’en montrer les travers. Certains films se retrouvent donc malheureusement censurés ou privés de soutien officiel, comme par exemple les films de gangsters. Les productions cinématographiques doivent également présenter les nations amies sous un jour favorable pour justifier la coopération des États-Unis avec les pays garants de la démocratie. Ainsi, *The Spirit of 1776* (1918, Continental Producing Company) se voit boycotté par le gouvernement qui le trouve nuisible à l’image des forces alliées, car le film rapproche les atrocités britanniques pendant la guerre d’Indépendance de celles reprochées aux Allemands pendant la Grande Guerre ; son producteur, Robert Goldstein, est même condamné à une lourde amende et une peine de prison¹⁷⁶. La collaboration entre Hollywood et Washington engendre parfois des désagréments car elle limite la liberté artistique et commerciale de certains cinéastes et producteurs. Néanmoins, cela ne semble peser que peu dans la balance comparé au gain apporté par le sponsor gouvernemental pour l’exportation.

En outre, pendant la durée du conflit armé, le *CPI* va distribuer bon nombre de fictions de guerre produites par Hollywood et réalisées par les grands noms de l’époque, tels que D.W. Griffith (*The Great Love*, 1919 ; *Hearts of the World*, 1918 ; *The Hun Within*, 1918),

¹⁷⁵ Emily Rosenberg, *Spreading the American Dream*, p. 81.

¹⁷⁶ Jacques Portes, *De la Scène à l’écran*, p. 194.

Wallace Worsley (*The Iron Beast*, 1918), William S. Hart (*The Border Wireless*, 1918), Raoul Walsh (*The Prussian Cur*, 1918) et Cecil B. DeMille (*Till I Come Back to You*, 1918). Les films réalisés entre 1917 et 1919 dressent en général un portrait exécrable et caricatural des Allemands, barbares moustachus qui violent les femmes, tuent les enfants et maltraitent les civils sans aucune pitié¹⁷⁷. À l'inverse, ils encensent l'engagement de courageux Américains dans le conflit mondial et leur combat pour la démocratie et la paix. Mais, comme l'explique James Welsh, même si la constante patriotique est préservée, le contenu des films de guerre des années 1910 arrive néanmoins à évoluer pour proposer une vision plus réaliste et donner une certaine profondeur psychologique aux récits qui vont permettre au spectateur de se projeter. Au-delà des stéréotypes véhiculés, les films essaient de créer une forte illusion de vécu, en donnant corps à la Grande Guerre :

Les premiers films du genre [racontent] des histoires de sacrifice absolu, en servant le mythe populaire de la « guerre qui met fin à toutes les guerres ». Les productions ultérieures [élargissent] le contexte et [offrent] de nouvelles formules (comme par exemple l'intrigue de grande évasion, le thème du retour au pays) dans un décor politique et sociologique bien plus sophistiqué [...] « le réalisme » des combats se [perfectionne] pour fournir de grands spectacles guerriers [...] que les publics contemporains [considèrent] convaincants, et qui pour certains spectateurs, sont encore puissants.¹⁷⁸

Pour comprendre l'enjeu de ces productions, il serait intéressant de revenir un instant sur *The Little American* (1918, Pickford Film Corp.), un des premiers films de guerre sortis de l'usine à rêves hollywoodienne, co-produit par les studios Famous Players-Lasky et la Mary Pickford Film Corporation.

Réalisé par Cecil B. DeMille, *The Little American* met en scène le conflit mondial au moyen de l'histoire personnelle des protagonistes principaux, une Américaine d'origine française (Angela Moore), un Français (le Comte Jules De Destin) et un Germano-Américain (Karl Von Austreim), incarnant les différents camps présents dans cette guerre. Le personnage d'Angela est caractéristique de la façon dont Hollywood tend à dépeindre ses compatriotes

¹⁷⁷ Leslie Midkiff Debauche, *Reel Patriotism*, p. 36.

¹⁷⁸ James M. Welsh, "The Great War and The War Film as Genre: *Hearts of the World* and *What Price Glory*?", dans Peter C. Rollins, John E. O'Connor (dir.), *Hollywood's World War I: Motion Picture Images* (Bowling Green, Kentucky : Bowling Green State University), p. 28.

Ma traduction : "The early films of the genre told stories of unquestioning sacrifice, serving the popular myth of "the war to end all wars." Later films widened the context and offered new formulas (such as the "great escape" plot, for example, and the homecoming motif) in a far more sophisticated political and sociological setting[...] battle "realism" became well advanced to provide spectacles of combat [...] that were considered convincing to contemporary audiences, and for some viewers, are still powerful".

dans les productions sur la guerre. Dès le début du film, la jeune femme est présentée comme l’incarnation de l’Amérique puisqu’elle est née le quatre juillet, ne faisant ainsi qu’un avec la nation. Lors de la séquence d’ouverture, cette comparaison est renforcée car Mary Pickford, « en Angela Moore, la Petite Américaine » (*as Angela Moore, the Little American*), apparaît tout de blanc vêtue avec un grand drapeau américain flottant dans son dos. Elle regarde le public d’un air déterminé et lui adresse un salut militaire franc et tonique. Dans ce court prologue, est introduit ce personnage d’ange de la liberté qui va œuvrer pour la préservation des valeurs américaines et de la démocratie. De plus, *The Little American* s’évertue à mettre en avant l’esprit de sacrifice de la population américaine au moment de la Grande Guerre. Tout au long du film, Angela fait fi du danger pour accomplir ce qui lui semble être son devoir : elle part chercher sa vieille tante en France alors que la guerre a déjà éclaté, elle accepte de rester au château de Vangy pour épier les Allemands et aider les Français, elle refuse son laisser-passer pour ne pas abandonner ses servantes et les habitants de Vangy aux mains des troupes prussiennes. Le film met en scène une femme qui fait passer le destin des Alliés avant ses intérêts personnels et ce au péril de sa vie, comme l’illustre cette phrase d’Angela : « Ne vous en faites pas pour moi ! Il n’y a pas à hésiter entre le sort d’une femme et celui du front français » (*Don't worry about me! You have no choice when it's one woman – or the battle-line of France!*). Le personnage joué par Pickford incarne un courage sans bornes qui semble être l’apanage de tout Américain¹⁷⁹. Les films de guerre hollywoodiens permettent donc au *CPI* de réunir les Américains autour du sentiment d’appartenance à une nation téméraire capable de sauver le monde et de le guider, l’américanité des différents héros étant présentée au public comme une qualité supérieure leur permettant de triompher à chaque fois. Pour compléter ce tableau idéaliste, ces films offrent également l’occasion de représenter une Amérique prospère et préservée, opposée à une Europe dévastée. L’espace américain est valorisé par les images qui l’associent à un sentiment de sécurité et de confort que l’on ne trouve plus dans les autres pays en guerre. Dépeint comme un havre de paix, le pays serait l’endroit où les peuples du monde pourraient trouver refuge.

Une autre forme d’action hollywoodienne repose sur l’intervention des acteurs. En plus de Charles Chaplin et Mabel Normand, déjà mentionnés, beaucoup d’artistes de renom comme Dorothy Gish, Marie Dressler, Theda Bara, encore de grandes stars comme William S. Hart, Douglas Fairbanks et Mary Pickford, vont s’engager. En utilisant des supports visuels

¹⁷⁹ Clémentine Tholas, « La ‘Petite Fiancée de l’Amérique’ s’en va en guerre: Mary Pickford et le patriotisme hollywoodien au féminin », pp. 44-49.

tels que des diapositives ou en participant à la production de courts métrages (*picturettes*), ils enseignent à la population américaine comment économiser, faire des provisions et participer financièrement à l'effort de guerre¹⁸⁰ ; ils soutiennent l'action de la Croix Rouge, certains parcourent même le pays pour parler directement à la population¹⁸¹. À nouveau, on retiendra le cas particulier de Pickford qui se jette à corps perdu dans le soutien aux forces américaines : elle s'engage dans les *liberty loans drives*, elle fait des discours enflammés et embrasse le drapeau américain devant les caméras, elle vend ses mèches de cheveux aux enchères pour soutenir la patrie, elle organise des collectes de cigarettes dans les studios pour les envoyer aux soldats. On la nomme marraine du 143^e bataillon d'artillerie de Californie ; elle organise des galas de charité pour acheter des ambulances à la Croix Rouge, elle supervise avec Cecil B. DeMille la « Lasky Home Guard »¹⁸². Mary Pickford est l'unique star hollywoodienne à déployer autant d'énergie pour multiplier les actions spectaculaires et être présente sur l'ensemble du territoire américain, comme si, à elle seule, elle pouvait mobiliser le pays tout entier dans l'effort de guerre. Pour continuer sa démarche patriote à l'écran, elle accepte également des rôles dans trois long métrages pro-guerre : *The Little American* (1917) déjà mentionné, puis *Johanna Enlists* (1918, Pickford Film Corp.) et *One Hundred Percent American* (1918, Famous Players-Lasky Corp.), dans lesquels elle incarne à chaque fois des personnages de jeune Américaine volontaire et déterminée à défendre à tout prix la liberté, en accord avec son image à la ville¹⁸³.

Le concours des stars hollywoodiennes est une réelle valeur ajoutée dans l'action du CPI qui est bien conscient de la fascination grandissante du public pour les acteurs et les actrices de l'époque. S'ils font l'article de l'entreprise gouvernementale, la population validera, peut-être sans le comprendre, l'engagement américain dans la guerre, suivra les conseils des célébrités et embrassera avec bienveillance les différents projets nationaux visant à gagner la guerre. Le soutien des vedettes doit également avoir des répercussions

¹⁸⁰ Leslie Midkiff Debauche, *Reel Patriotism*, p. 120.

À l'image de Mary Pickford, les acteurs encouragent avec force la population à acheter des *liberty bonds*. Ils se font les porte-parole de l'emprunt de guerre en clamant des slogans tels que « Vous achetez des bons et en route pour Berlin » (*You buy bonds, on to Berlin*), « Achetez un bon et aidez la cause de l'humanité » (*Buy a bond and help the cause of humanity*), « Le bon de la Liberté – sûr et patriotique » (*Liberty bond – safe and patriotic*), « Chaque bon de la Liberté écrase un Hun » (*Every Liberty bond smashes a Hun*), « Prêtez comme ils se battent – faites tout votre possible pour acheter des bons » (*Lend the way they fight – buy bonds to your utmost*).

¹⁸¹ Jacob Lewis, *The Rise of the American Film*, p. 255.

¹⁸² Leslie Midkiff Debauche, *Reel Patriotism*, p. 33.

La Lasky Home Guard est une forme de milice composée d'employés des studios Lasky-Famous Players qui s'organise en troupe et parade dans les studios pour dynamiser le sentiment patriotique.

¹⁸³ Clémentine Tholas, « La 'Petite Fiancée de l'Amérique' s'en va en guerre : Mary Pickford et le patriotisme hollywoodien au féminin », pp. 43-44.

internationales puisque ces têtes d’affiche, élevées au rang de demi-dieux qui font rêver, sont désormais les meilleurs ambassadeurs des États-Unis auprès des autres pays, eux aussi sous leur charme. L’efficacité de ces stars à la renommée internationale est plus probante que celle de n’importe quel diplomate car elles vont être utilisées pour faire de la diplomatie directe avec les populations, sans que les gouvernements aient l’air d’intervenir. Pour les professionnels du cinéma (acteurs, réalisateurs et producteurs), les retombées de l’action patriotique sont majeures puisque le gouvernement facilite grandement la circulation de leurs films aux quatre coins de la planète. C’est une opportunité extraordinaire de toucher des publics nouveaux, qui leur resteront sûrement fidèles même après la guerre. Au sortir de la Grande Guerre, la production du cinéma américain représente 95% de celle du monde ; trois ans auparavant, elle en atteignait seulement la moitié¹⁸⁴.

Il est intéressant de noter que le *CPI* ne semble à aucun moment douter de sa capacité à convertir le reste du monde à l’Évangile des États-Unis. On a le sentiment que les équipes du Comité et les volontaires sont tellement convaincus de la supériorité du modèle américain qu’ils partent du principe que toute mise en contact va forcément entraîner une influence sur les autres pays. Comme si, dans les transferts culturels en jeu, l’émetteur américain et tous les autres récepteurs internationaux étaient totalement en phase, le système de valeurs et le mode de vie américains étant logiquement acceptés par tous, comme par magie. Pour le gouvernement et le *CPI*, il suffirait de montrer l’Amérique dans les films pour qu’elle gagne le cœur et les esprits des hommes ; il n’est pas envisagé que les autres nations puissent ne pas adhérer aux idéaux de la démocratie américaine. Ainsi, on ne prendrait pas en compte les différences qui existent entre le message que le *CPI* souhaite délivrer et celui qu’il produit dans les faits. Les conséquences de la propagande américaine pendant la Grande Guerre sont capitales car elle va permettre de distiller des éléments culturels pour que la mémoire américaine se confonde subrepticement avec la mémoire nationale de chaque pays, facilitant de fait les relations diplomatiques et commerciales à venir.

L’intégration de la culture américaine dans les différentes cultures nationales allait permettre de sécuriser l’implantation de la puissance états-unienne à travers le monde, la conquête des esprits rendant finalement possible une conquête territoriale avec des inconvénients matériels de moindre envergure. Une partie des méthodes et des médias employés pendant la propagande de guerre va pouvoir être réutilisée pour bâtir ce que l’on

¹⁸⁴ Jacques Portes, *De la Scène à l’écran*, pp. 190-192.

pourrait appeler la propagande de paix, plus fragile et difficile à maintenir car elle n'est pas liée au chaos et à l'urgence d'une crise internationale. Une fois la guerre terminée, l'Amérique ne peut plus se permettre d'exposer aussi ouvertement ses buts. Cette nouvelle approche pour vendre les États-Unis au reste du monde ne peut désormais plus être soutenue par un projet gouvernemental lié à la nécessité des combats et devra s'appuyer sur d'autres stratégies d'expansion, axées sur une communication de masse menée par le secteur privé. D'une forme de propagande étatique (même si l'Administration Wilson est réticente à employer le mot propagande), on passe à de la publicité, une activité de promotion moins contestable mais tout aussi vigoureuse. Pour élargir l'espace d'influence américain, il est vraisemblablement plus facile d'utiliser les médias, et en particulier le cinéma, et d'établir une présence virtuelle, mais néanmoins opérationnelle, que d'imposer une présence physique. L'implantation de l'Amérique sur l'ensemble du globe ne passe désormais plus par une occupation réelle mais par envahissement visuel. Pour mener à bien cette nouvelle conquête des écrans, Hollywood va devoir mettre en place des méthodes de management et d'exportation garantissant son essor et son monopole sur le territoire national ainsi que dans les pays étrangers.

CHAPITRE 4 : LE RENFORCEMENT DE L’IDENTITÉ NATIONALE ET L’AMÉRICANISATION DU GLOBE PAR LES FILMS APRÈS GUERRE

La Première Guerre mondiale a offert à l’Amérique l’opportunité de revêtir le costume du sauveur. Dès le 8 janvier 1918, avant même l’armistice de novembre 1918, le pays semble désireux de conserver ce rôle de leader international quand Woodrow Wilson présente ses Quatorze Points dans un discours devant le Congrès des États-Unis. Il y énonce les conditions qui permettraient de mettre fin au conflit : l’abolition de la diplomatie secrète, la liberté du commerce international, le contrôle des armes, l’établissement de nouvelles frontières, l’évacuation des pays assiégés, la restitution des souverainetés sur les terres occupées, le droit à l’auto-détermination nationale, la création d’une nouvelle alliance entre les pays afin de garantir le maintien de la paix pour les années à venir¹. Prenant le contre-pied des positions isolationnistes américaines classiques, le président entend donner un fondement institutionnel aux aspirations des États-Unis. En effet, Wilson souligne la nécessité d’une association de nations ayant souscrit à des engagements spécifiques pour garantir l’indépendance politique et l’intégrité territoriale de tous les pays, grands ou petits. Il suggère une coalition travaillant au bon fonctionnement des affaires étrangères ; les grandes puissances doivent guider les autres pays et assurer la stabilité ainsi que la sécurité du monde. Néanmoins, les propositions de Wilson ne remportent qu’un succès mitigé. Si, en septembre 1918, l’Allemagne répond de manière positive aux propositions du président en entamant des négociations de paix, les pays alliés émettent, à l’inverse, des réserves. La France, le Royaume-Uni et l’Italie exigent des réparations ainsi que la limitation du pouvoir militaire de l’Allemagne². Wilson ne les ayant pas consultés avant d’énoncer ses initiatives, ils ont le sentiment que les Quatorze Points ne répondent pas à leurs besoins³. De plus, l’Union Soviétique est également hostile au programme du chef d’état américain, car, selon ses dirigeants, le capitalisme ne répond pas aux véritables intérêts des citoyens⁴. Des échanges s’engagent cependant ; du 18 janvier au 28

¹ Akira Iriye, *The Globalizing of America*, p. 46.

² Akira Iriye, *The Globalizing of America*, pp. 49; 59.

³ Paul Johnson, *A History of American People* (New York : Harper Perennial, 1999), p. 648.

⁴ Akira Iriye, *The Globalizing of America*, pp. 51-53.

juin 1919, se tient la Conférence de Paris, à l'issue de laquelle est signé le traité de Versailles fixant les termes de la paix.

Les leaders des principaux pays belligérants (France, Italie, Royaume-Uni, États-Unis, Allemagne, Chine, Japon) sont réunis pour discuter des conditions de la fin de la guerre et du nouvel ordre du monde ; c'est toutefois le Conseil des Quatre, où siègent Woodrow Wilson, David Lloyd George, Georges Clémenceau et Vittorio Orlando, qui prend les décisions. Chaque pays de l'ancienne alliance semble avoir des objectifs différents et le président américain doit faire de très nombreuses concessions pour que la conférence porte ses fruits. Ainsi, après bien des négociations houleuses, le traité de Versailles ne ressemble pas aux projets initiaux de Wilson, et l'Allemagne, ayant le sentiment d'être châtiée plus que nécessaire, le signe avec réticence⁵. L'influence wilsonienne n'est pas totalement écartée puisqu'est mise en place une nouvelle organisation mondiale, la Société des Nations (SDN)⁶, visant idéalement à créer une communauté internationale différente de celle d'avant-guerre. Le président n'envisage malheureusement pas que l'Amérique puisse lui tourner le dos. Le Sénat américain, à majorité républicaine depuis 1918 (49 contre 47 démocrates), refuse de ratifier le Traité de Versailles au printemps 1920, après plusieurs mois de délibérations. Les détracteurs du projet, menés par Henry Cabot Lodge⁷, craignent que la participation des États-Unis à la SDN « ne compromette son indépendance et n'entache sa pureté » ; ils considèrent que le pays, du fait de son appartenance à cette organisation, se verrait obligé de prendre les armes en cas de besoin. D'autres sceptiques voient d'un mauvais œil la participation de la nation aux relations internationales⁸. Un accord entre Wilson et la chambre aurait pu être possible mais de nombreux sénateurs, des deux bords, considèrent que le président se montre

⁵ Akira Iriye, *The Globalizing of America*, pp. 58-60.

⁶ Créée lors de la Conférence de paix de Paris en 1919, la Société des Nations (SDN) repose sur deux principes : la sécurité collective et le maintien de la paix au moyen de l'arbitrage des conflits internationaux. Soixante-trois États en sont membres. Son siège social est à Genève et la SDN survit jusqu'à la naissance de l'Organisation des Nations Unies (ONU) qui lui succède en 1945.

La SDN constitue un forum international pour les discussions portant sur des questions d'ordre politique et juridique, sur le désarmement, les relations économiques, la protection des minorités, les communications et le transport, la santé et les questions sociales. Les membres sont tenus de respecter et de préserver le territoire et l'indépendance de chacun. Tout acte d'agression contre un membre équivaut à une agression contre tous les autres et peut entraîner des mesures de rétorsion collectives d'ordre économique et, possiblement, militaire. L'objectif de la sécurité collective est d'éviter la guerre.

⁷ Henry Cabot Lodge (1850 – 1924) est un sénateur républicain, appartenant à la frange radicale de son parti et soutenant des positions impérialistes en matière de politique étrangère. Lors de la Première Guerre mondiale, il est en faveur d'une entrée en guerre immédiate des États-Unis aux côtés des alliés et attaque Wilson pour son refus initial d'engager le pays dans le conflit.

⁸ Akira Iriye, *The Globalizing of America*, pp. 69-70.

trop rigide concernant le projet, d’où le refus⁹. L’Amérique n’entre donc pas dans la SDN et revient, semble-t-il, vers une politique traditionnelle d’isolement et de non-intervention. Toutefois, Andrew Highson et Richard Maltby suggèrent que le pays, bien que n’appartenant pas à la nouvelle alliance internationale officielle, va développer une forme d’« internationalisme indépendant » car il ne peut se désintéresser du sort de l’Europe qui constitue un marché de taille que l’Amérique ne saurait négliger¹⁰. Suite à la redéfinition de l’ordre mondial et à cette nouvelle répartition des pouvoirs entre les vainqueurs, se crée une communauté internationale caractérisée par une interdépendance forte entre les nations, qu’elles le veuillent ou non¹¹. Les liens qui se forment sont politiques mais aussi économiques et culturels. Ainsi, un des enjeux principaux des années 1920 va être l’émergence d’une mondialisation économique et mercantile, au sein de laquelle les États-Unis occupent une place d’honneur, menant progressivement à une mondialisation culturelle influencée par le modèle américain.

L’industrie états-unienne du film semble avoir été un des principaux bénéficiaires de la Grande Guerre puisqu’elle lui a permis d’éliminer ses rivaux les plus conséquents, tels que la France, l’Italie ou la Grande-Bretagne. Aucun autre pays n’est en mesure de produire et de distribuer des films à l’échelle nationale ou internationale ; l’Amérique se retrouve donc seul maître à bord. Après avoir assis son pouvoir sur le marché intérieur, Hollywood étend son hégémonie hors des frontières états-uniennes grâce au partenariat établi avec le gouvernement qui lui permet de vendre ses films à l’étranger pour un coût modique et d’engranger d’importants profits. À l’époque, l’exploitation d’un film sur le marché national permet de rembourser les frais de production et c’est ensuite grâce à la commercialisation à l’étranger du produit qu’Hollywood assure la majeure partie de ses bénéfices ; le succès international fait qu’un film est rentable ou non¹². Dès lors, le monde entier va commencer à ressentir véritablement ce que les Européens qualifient de « colonisation culturelle américaine »¹³. Si, pendant la guerre, il était question d’expliquer et de valoriser l’engagement des États-Unis et certaines de leurs valeurs auprès de la population locale et celle des autres

⁹ Paul Johnson, *A History of American People*, p. 654.

¹⁰ Andrew Highson, Richard Maltby (dir.), *Film Europe and Film America: Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939* (Exeter : Exeter University Press, 1999), p. 3.

¹¹ Alfred E. Eckes, Thomas W. Zeiler, *Globalization and the American Century*, pp. 55-57.

¹² Peter Miskell, ““Selling America to the World”? The Rise and Fall of an International Film Distributor in its Largest Foreign Market: United Artists in Britain, 1927-1947”, *Enterprise & Society*, vol.7, no.4 (décembre 2006), p. 741.

¹³ Alfred E. Eckes, Thomas W. Zeiler, *Globalization and the American Century*, p. 48.

pays, par la suite, il devient nécessaire d'élargir le champ des idéaux mis en avant par les films afin de promouvoir l'Amérique en temps de paix. On ne peut logiquement pas soutenir les mêmes principes une fois les combats terminés car le monde est désormais las des conflits militaires et de ce qui s'y rapporte. Hollywood doit s'adapter à cette réalité et présenter un message différent qui touchera efficacement des pays brisés ou en reconstruction. Il faut leur permettre d'envisager et d'explorer d'autres perspectives puisque le monde est désormais totalement différent et qu'il est impossible de revenir en arrière. Pour ce faire, l'industrie du film expose aux pays étrangers un rêve positif dans lequel ils pourront se projeter. Le cinéma, agent de la modernité technologique américaine, est un moyen idéal pour faire circuler massivement ce qu'Henry Ford considère comme « les idées justes », qui anéantissent les préjugés et garantissent une entente universelle¹⁴. En 1918, le cinéma se mue en phénomène global, qui souhaite toucher de la même manière l'ensemble du globe en diffusant des images de l'Amérique, de sa population et de ses produits et ainsi développer des marqueurs culturels communs. Après la guerre, Les produits cinématographiques américains représentent 75 à 90% des films projetés dans la plupart des pays et permettent donc d'influencer les publics internationaux et surtout de leur vendre les États-Unis. Pour comprendre l'internationalisation d'Hollywood mais également l'américanisation des écrans étrangers qui en découle, il faut donc s'intéresser aux stratégies d'exportation mises en place par l'industrie du film et au développement d'une vision plus universelle de l'Amérique dans laquelle chacun peut se reconnaître.

I. « Vendre l'Amérique au monde »¹⁵

Au début du vingtième siècle, les films deviennent le médium le plus porteur de la communication mondiale. Aux États-Unis, ils prennent même le rôle d'émissaire du mode de vie, des produits¹⁶, des usages et des idéaux américains, voire de la langue américaine. Ils

¹⁴ Alfred E. Eckes, Thomas W. Zeiler, *Globalization and the American Century*, p. 71.

¹⁵ J'emprunte l'expression « Sell America to the World » à William Hays, directeur de la MPPDA, puisqu'il en fait la ligne de conduite de l'industrie cinématographique américaine pendant l'entre-deux-guerres.

¹⁶ Beaucoup de chercheurs s'accordent à dire que les films sont le support rêvé pour faire du placement de produits, tels que les meubles, les vêtements, les automobiles. Après les avoir vus utilisés par telle ou telle vedette dans les films, les spectateurs désirent en faire l'acquisition. Par conséquent, ce ne sont plus seulement les films américains qui inondent le marché, mais aussi, par leur biais, les biens de consommation courants ou exceptionnels. Mise en place à l'époque du cinéma muet, cette pratique est encore couramment utilisée, le

permettent au pays d’exposer sa différence et son unicité, comme s’il s’agissait de la seule nation digne d’être valorisée. À l’époque, le cinéma est perçu par de nombreux observateurs comme un instrument puissant au service de l’exceptionnalisme américain, puisqu’il permet aux États-Unis d’être connus et reconnus par le reste du monde. Il inscrit une certaine image de l’Amérique de manière indélébile dans les pensées des spectateurs, où qu’ils se trouvent. Grâce à l’avènement du cinéma américain pendant la guerre et au sortir des conflits, les États-Unis et leur modèle sont omniprésents dans la pensée collective internationale. Ayant gagné, selon les plans de Creel, la bataille pour l’esprit des hommes, l’image du pays occupe de manière si prégnante l’espace culturel international que celui-ci n’aurait quasiment plus besoin d’être présent physiquement pour montrer sa force, comme l’observe le quotidien anglais, *The London Morning Post*, dans les années 1920 :

Si les États-Unis abolissaient leurs services consulaires et diplomatiques, maintenaient leurs navires dans leurs ports et leurs touristes chez eux, se retireraient des marchés internationaux, ses citoyens, ses problèmes, ses villes, ses campagnes, ses routes, voitures, entreprises ou saloons seraient toujours familiers dans tous les recoins du monde... Le film est à l’Amérique, ce que le drapeau fut un temps à la Grande-Bretagne. Grâce à lui, l’oncle Sam peut un jour espérer, si on ne l’arrête pas à temps, américaniser le monde.¹⁷

Les gouvernements étrangers reconnaissent l’influence gagnée par les États-Unis grâce à son cinéma qui est passé d’une dimension nationale à une stature internationale, et ils commencent à s’en inquiéter car leurs concitoyens semblent embrasser les valeurs américaines au détriment de leur identité nationale. L’américanisation est de plus en plus associée à l’idée d’une perte de la fierté et des repères nationaux. Même s’il n’est pas faux que les États-Unis s’adonnent à une forme de colonialisme culturel soutenu activement par leur industrie du cinéma, il ne faudrait pas oublier qu’après la Grande Guerre les anciennes délimitations physiques et psychologiques ont explosé et les populations à travers le monde développent de nouvelles aspirations. Les États-Unis mettent leur système à la disposition des

meilleur exemple étant la série des films *James Bond* qui permet à chaque sortie de valoriser certaines marques de boissons, de voitures, de montres, etc.

¹⁷ Dorothy B. Jones, “Hollywood’s International Relations”, *The Quarterly of Film Radio and Television*, vol. 11, no.4 (été 1957), p. 364.

Ma traduction : “If the United States abolished its diplomatic and consular services, kept its ships in its harbors and its tourists at home, and retired from the world’s markets, its citizens, its problems, its towns and countryside, its roads, motor cars, counting houses and saloons would still be familiar in the utmost corners of the world... the film is to America what the flag was once to Britain. By its means, Uncle Sam may hope some day, if he be not checked in time, to Americanize the world”.

autres pays qui peuvent ou non décider de reconnaître sa validité et de le prendre comme modèle. Une fois de plus, en théorie, rien n'est imposé mais plutôt proposé.

Néanmoins, le cinéma américain procède avec une très grande habilité, car sa force de persuasion semble résider dans sa capacité à remporter l'adhésion globale des spectateurs en leur proposant une vision de l'Amérique où chacun peut se reconnaître même s'il n'est pas américain. En effet, les films hollywoodiens, dès les années 1910-1920, font de l'américanité un phénomène non pas national mais « le signifiant de l'évolution universelle de l'humanité, dépassant les contraintes des échanges culturels locaux, un *melting-pot* infini des mœurs, des nationalités et des classes »¹⁸. À vrai dire, l'Amérique présentée dans les films de l'époque est moins un territoire géographique qu'un territoire imaginaire, qui se présente délibérément comme un lieu accessible pour l'assimilation d'une grande variété de contextes culturels. En effet l'Amérique cinématographique, qui prend ses racines en Californie et lui emprunte ses paysages, est finalement tout aussi dissemblable et exotique pour les habitants des autres régions des États-Unis qu'elle ne l'est pour les publics européens¹⁹. Le tableau de l'Amérique proposé dans les films est certes réducteur et artificiel car il fait d'un seul endroit la synthèse de la richesse et de la diversité du pays sans vraiment respecter la réalité des différences régionales. Néanmoins, en proposant un espace surréel et a-géographique, il permet à une majorité des publics de s'y projeter aisément et de transformer les populations à travers le monde en ce que Maltby et Vasey appellent des « citoyens américains temporaires » qui, sans se poser de question, adhèrent aux messages et aux valeurs véhiculés par les productions d'Hollywood.

1. Les stratégies d'exportation américaines

a) Proposer des produits modulables pour cibler les goûts et les besoins nationaux

L'après-guerre se révèle être un véritable tournant pour l'industrie du film aux États-Unis et marque le début de l'âge d'or Hollywoodien puisque sa production est la principale source de divertissement cinématographique à travers le monde. Les années 1920 voient en

¹⁸ Richard Maltby, Ruth Vasey, "Temporary American Citizens; Cultural Anxieties and Industrial Strategies in the Americanisation of European Cinema", dans Andrew Highson, Richard Maltby (dir.), *Film Europe and Film America*, p. 34.

¹⁹ Richard Maltby, Ruth Vasey, "Temporary American Citizens", p. 34.

fait la convergence de deux phénomènes qui permettent à Hollywood de bâtir son empire international : l’effondrement des industries cinématographiques européennes et l’émergence aux États-Unis d’une industrie verticalement intégrée investissant massivement dans la production et la distribution et fait émerger des entreprises puissantes prêtes à former une oligarchie du film²⁰. Comme le souligne John Trumbour, le cinéma est une activité extrêmement lucrative quand il s’agit de toucher d’autres marchés car c’est la seule industrie dont l’expansion géographique ne nécessite pas une augmentation de la demande pour le produit. L’essentiel des coûts passe dans la création du produit original qui est ensuite copié et redistribué, mais cela ne représente qu’un investissement moindre. Hollywood produit un nombre fixe de films par an ; si l’industrie gagne de nouveaux marchés, elle ne va pas produire plus de films mais seulement générer plus de copies²¹.

	Percentage of America's Foreign Revenue	Percentage of American Films in Total Films
United Kingdom	35	95
Germany	10	16
Australia and New Zealand	8	95
Scandinavia	6	85
Argentina	5	90
Canada	5	95
France	3	70
Japan	3	30
Brazil	3	75

Document 41 – Les marchés principaux des films américains en 1925

Source : Howard Lewis, *The Motion Picture Industry*²²

Les conquêtes territoriales du cinéma américain sont un phénomène qui ne touche pas seulement l’Europe mais le monde entier, y compris l’Amérique latine et l’Asie. En fonction des aires d’influence, la prise de pouvoir hollywoodienne se fait plus ou moins sentir. Dans les pays anglophones, les films américains représentent la quasi-totalité de l’offre culturelle accessible, car l’Angleterre, par exemple, est un marché relativement facile à gagner du fait de

²⁰ Peter Miskell, ““Selling America to the World”? The Rise and Fall of an International Film Distributor in its Largest Foreign Market”, p. 745.

²¹ John Trumbour, *Selling Hollywood to the World: U.S. and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920-1950* (New York : Cambridge University Press, 2002), p. 9.

²² Howard Lewis, *The Motion Picture Industry* (New York : Van Nostrand, 1933), p. 397.

la proximité linguistique et culturelle entre le Royaume Uni et les États-Unis²³. Les percées sont plus modestes quand la langue est une barrière et qu'il faut investir plus dans les traductions et les adaptations, les compagnies hollywoodiennes n'étant pas toujours désireuses de faire face à des frais de post-production supplémentaires. Il arrive que l'industrie cinématographique américaine fasse preuve d'arrogance et de mépris vis-à-vis de certains pays, en leur envoyant des produits bruts, sans intertitres dans la langue locale comme par exemple en Inde ou au Japon. On considère qu'il n'est pas utile de traduire les textes car, dans le premier cas, le public est jugé illettré et, de plus, ces pays font très souvent appel au service d'un bonimenteur-traducteur chargé de faire comprendre le film lors des séances²⁴. Cependant, Hollywood ne peut se passer des revenus générés par la distribution des films à l'étranger et doit trouver des solutions pour les satisfaire. Certains studios, comme Famous Players – Lasky, cité par Trumbour, ont à cœur de ne pas négliger l'ensemble des marchés extérieurs, quelle que soit la langue parlée, en définissant des quantités de négatifs répartis entre la zone nord-américaine (États-Unis et Canada) et la zone étrangère (à peu près soixante-dix pays à travers le monde) pour laquelle on va adapter les titres et fournir des traductions dans trente-six langues différentes²⁵. La traduction et l'adaptation permettent souvent de modifier le sens de certains éléments qui pourraient être mal reçus car jugés inapproprié et offensant, ou prêtant à confusion ; elles servent à prendre en compte les différences culturelles entre les pays quand les images ne le peuvent pas ou quand elles proposent parfois des visions stéréotypées et préjudiciables à certains groupes nationaux²⁶.

À vrai dire, Hollywood sait montrer de grandes facultés d'adaptation car les films distribués semblent varier selon le pays où ils sont vendus puisque les cartons peuvent se retrouver modifiés, des intertitres rajoutés pour expliquer des scènes, la vitesse de projection adaptée, les images colorisées, en fonction des goûts du public local. Malheureusement, les copies vendues à l'étranger peuvent aussi être de qualité moindre ou montrer des prises de vue différentes pour une même scène ou des scènes tournées dans d'autres décors. Cela n'est pas toujours du goût des pays clients et Hollywood se retrouve souvent accusé de « double tournage » (*double shooting*) ; une version supérieure est faite pour le marché américain et

²³ Peter Miskell, ““Selling America to the World””, p. 744.

²⁴ Kerry Savage, *American Films Abroad: Hollywood's Domination of the World's Movie Screens from the 1890s to the Present*, (New York : Mc Farland, 1998), p. 30.

²⁵ John Trumbour, *Selling Hollywood to the World*, p. 8.

²⁶ Richard Maltby, Ruth Vasey, “Temporary American Citizens”, p. 40.

une version de qualité inférieure est vendue à l’étranger²⁷. Un film ne sera donc jamais exactement identique au produit d’origine et on pourra, de fait, l’adapter au contexte culturel du pays qui en a fait l’acquisition. Ces possibilités de transformation tant sur le plan visuel (coupes et réagencements, intertitres) que sur le plan audio (accompagnement musical), permettent à Hollywood d’être flexible et de façonner des produits rentrant plus ou moins aisément dans les normes nationales ou régionales²⁸. Maltby et Vasey parlent à juste titre d’une « naturalisation » des films qui permet aux distributeurs d’« encourager les publics à adopter le contenu imaginaire des films comme faisant partie de leur propre territoire culturel ». Ils ajoutent que, grâce à ces modifications et adaptations correspondant à des besoins ciblés, « l’univers d’Hollywood n’est pas un pays étranger » pour le public quelle que soit sa nationalité car il réinterprète les films et leur donne un sens en adéquation avec ses référents culturels propres²⁹. Les films ont beau être américains, ils deviennent une partie intégrante du quotidien local de chaque spectateur. Dans les années 1920, grâce aux multitudes se rendant dans les salles obscures, la culture américaine est intégrée à la culture européenne, par imitation et par projection, et ce au grand dam des élites bourgeoises nationales qui ont le sentiment d’une invasion par la base³⁰.

Toutefois, cet essor semble déjà avoir ses limites. De manière paradoxale, la prospérité des États-Unis, de leurs entreprises et de leur système marchand devient rapidement problématique car les autres pays ne bénéficient pas d’une économie aussi florissante, de revenus aussi vastes et d’une monnaie forte. Les taux de change dans les autres devises sont assez calamiteux et cela a des répercussions sur les échanges entre les États-Unis et ses partenaires commerciaux dans le monde. Étant le seul pays véritablement à flot après la guerre, les États-Unis ont un niveau de vie et des habitudes de consommation qui ne peuvent pas être imités par les autres pays affaiblis par les conflits ou par ceux en développement. Dans les années 1920, le décalage entre les États-Unis et le reste du monde en termes de richesse se répercute sur le réseau des échanges internationaux. À première vue, les films américains commencent à perdre du terrain à l’étranger car il est extrêmement difficile pour les pays acheteurs de se plier aux exigences tarifaires des producteurs américains. Hollywood déclare ne pas pouvoir diminuer les prix proposés, même s’ils sont jugés exorbitant par les étrangers, car cela aurait une incidence sur la production des films et conduirait les

²⁷ Kerry Savage, *American Films Abroad*, p. 31.

²⁸ Richard Maltby, Ruth Vasey, “Temporary American Citizens”, p. 40.

²⁹ Richard Maltby, Ruth Vasey, “Temporary American Citizens”, p. 41.

³⁰ Richard Maltby, Ruth Vasey, “Temporary American Citizens”, p. 41.

producteurs à faire des coupes budgétaires ; selon eux, la qualité des films en souffrirait énormément. On justifie ces décisions en expliquant que, les films devenant de plus en plus coûteux, les bénéfices engrangés grâce aux produits exportés sont nécessairement réinvestis dans la production pour que les œuvres continuent de remplir le cahier des charges établi. Si, auparavant, seul le marché national ramenait assez d'argent, ce n'est désormais plus le cas.

En 1918, certains observateurs de l'époque vont même jusqu'à pronostiquer la mort du marché étranger ou le qualifie de voie sans issue tant la situation économique de certains pays est problématique³¹. Néanmoins, il semble que ces prédictions alarmistes se révèlent fausses, car malgré les contraintes financières, le cinéma américain demeure par la suite le plus prospère du monde, n'ayant pas trouvé de rival à sa mesure, à même de remettre en cause son hégémonie. Les consommateurs sont toujours demandeurs de films et, dans beaucoup de pays en reconstruction, la production cinématographique locale ne fait en aucun cas partie des priorités socio-économiques ; il leur est donc impossible de reconquérir leurs marchés nationaux envahis par les produits américains. En dépit des contestations et des critiques adressées à Hollywood, l'industrie du film états-unienne ne peut être détrônée car elle seule peut fournir des produits avec un rapport qualité-prix défiant la concurrence des autres pays, et, tant qu'ils ne pourront s'aligner sur les tarifs pratiquées, la situation restera inchangée³².

b) La contribution de la *Motion Pictures Producers and Distributors of America Organization (MPPDA)*³³ aux échanges cinématographiques internationaux

Certains chercheurs, tel John Trumbour, attribuent le succès de l'industrie cinématographique américaine à son utilisation du modèle de production fordiste tandis que dans les autres pays producteurs de films l'activité est gérée de manière plus artisanale. Aux États-Unis, la production comme la distribution sont rationalisées pour atteindre une envergure internationale en déterminant des marchés cibles et des stratégies bien précises pour les toucher. Le but est de développer ce que Highson et Maltby appellent « une

³¹ Kerry Savage, *American Films Abroad*, p. 17.

³² Richard Maltby, Ruth Vasey, "Temporary American Citizens", p. 39.

³³ Afin d'évoquer les stratégies utilisées par Hollywood pour promouvoir de l'image de l'Amérique à l'étranger, nous introduisons dès à présent la *MPPDA*, créée par William Hays en 1922, pour réguler l'industrie cinématographique. Nous reviendrons plus en détails sur ses principes de fonctionnement et son rôle de censeur du cinéma aux États-Unis dans la section II.2.b) de ce chapitre. Nous étudierons son rôle sur le plan international puis national.

expansion territoriale bénigne »³⁴ et, pour ce faire, il devient logique de concevoir un organe capable de gérer de manière cohérente et efficace l’industrie du film ainsi que de sécuriser son assise tant nationale que mondiale. Ainsi, prenant le relais de la *NAMPI* jugée inefficace, la *MPPDA* voit le jour, et le sénateur républicain William H. Hays, ancien ministre des Postes et des télécommunications sous Harding, est mis à sa tête. C’est la profession elle-même qui souligne la nécessité, d’une part, de concevoir une structure qui ayant autorité pour la représenter et la contrôler et, d’autre part, de se trouver un porte-parole³⁵. La *MPPDA* suscite l’admiration car elle incarne un phénomène unique en son genre dans la vie entrepreneuriale américaine, à savoir une industrie qui se gouverne elle-même³⁶. Si aujourd’hui elle est associée à la censure et au contrôle exercés sur les films, il ne faut pas perdre de vue l’importance de cette organisation dans les politiques d’exportation et les stratégies commerciales du cinéma américain dans les années 1920.

Les conditions préférentielles d’exportation liées à la guerre n’étant plus légitimes, il faut poser de nouvelles conditions pour les échanges commerciaux internationaux, et les États-Unis vont avoir besoin d’une organisation centrale forte, pouvant défendre son cinéma. Le 10 mars 1922, la *MPPDA* est créée, réunissant les principales entreprises cinématographiques américaines qui s’occupent de production et de distribution. Hays est nommé président et il dispose d’un pouvoir quasi illimité, les producteurs s’octroyant toutefois un droit de veto au cas où ils ne seraient pas d’accord avec les décisions de ce dernier³⁷. Les objectifs de l’organisation sont de valoriser les intérêts communs des différents actants du cinéma aux États-Unis en maintenant des critères moraux et esthétiques élevés, tout en mettant en place une stratégie pour soutenir la politique économique d’Hollywood à l’étranger. Ce syndicat de producteurs et de distributeurs est surnommé la *Hays Organization*, car Hays va la gérer d’une main de fer pendant près de vingt ans. Après la défection rapide de trois studios (Selnick’s Select Pictures, Preferred Pictures, Vitagraph), elle accueille vingt-trois membres dont huit *majors* ou grands studios, et une de ses projets est d’encourager les fusions d’entreprises pour défragmenter et unifier la profession³⁸. La *MPPDA* doit réguler,

³⁴ Andrew Highson, Richard Maltby (dir.), *Film Europe and Film America*, p. 12.

³⁵ Ian Charles Jarvie, *Hollywood’s Overseas Campaign: the North Atlantic Movie Trade, 1920-1950* (New York: Cambridge University Press, 1992), p. 289.

Les producteurs des studios les plus puissants cosignent une lettre demandant à Hays de gérer les affaires de l’industrie cinématographique et de faire la liaison entre le cinéma, le gouvernement et les pays étrangers.

³⁶ John Trumbour, *Selling Hollywood to the World*, p. 27.

³⁷ Ian Charles Jarvie, *Hollywood’s Overseas Campaign*, p. 291.

³⁸ Kerry Savage, *American films Abroad*, p. 21.

standardiser et protéger les pratiques commerciales en organisant l'industrie et en gérant ses rapports avec les pays dans lesquels elle envoie ses produits.

Parmi ses activités principales dans les années 1920, on compte la gestion des conflits avec les pays étrangers clients mécontents du contenu des films ou des contrats d'importation. Pour contrer les attaques des Européens qui s'insurgent contre la menace représentée par Hollywood, la *MPPDA* est chargée de promouvoir la neutralité culturelle et idéologique des films, qui ne doivent en aucun cas porter atteinte à l'intégrité des autres nations³⁹. Néanmoins, elle va mener une action plus concrète et agressive en dénonçant auprès des autorités gouvernementales les quotas et les tarifs douaniers protectionnistes imposés aux produits américains et en proposant des mesures de représailles en cas de menace à l'encontre des membres du syndicat du cinéma. La *MPPDA* intervient pour faire pression quand il n'existe pas de politique fédérale pour réguler certaines situations⁴⁰. Pour résoudre les éventuels conflits d'intérêt d'ordre économique, Hays prône le libre-échange entre les États-Unis et le reste du monde en matière de cinéma ainsi qu'une politique de réciprocité : pas d'obstacles pour les films américains, pas d'obstacles pour les films étrangers⁴¹. Si en théorie cette offre semble équitable, elle n'est absolument pas viable en pratique, puisque l'immense capacité d'exportation de l'industrie américaine, comparée aux possibilités réduites des autres pays, est déjà une entrave au principe d'égalité présenté par Hays. Hollywood peut bien laisser le champ libre aux autres industries cinématographiques puisqu'elles n'ont que très peu de produits à proposer ; par contre, si l'industrie cinématographique américaine demande aux pays étrangers d'abolir tout quota ou barrière douanière, les industries nationales de ces derniers se retrouveront forcément submergées par la déferlante des films hollywoodiens. Hays propose donc un marché de dupes qui ne semble pas du tout convaincre les autres nations productrices de films.

La *MPPDA* dispose d'un *Foreign Relations Committee*, ensuite appelé *Foreign Department*, qui est dirigé par Frederick L. Herron. Son rôle est d'assurer le maintien des liaisons avec les branches des compagnies membres à travers le monde, les émissaires envoyés hors des États-Unis pour contrôler l'importation des films, les agents diplomatiques et finalement Washington. Une de ses autres attributions est d'établir un dialogue efficace

³⁹ Ruth Vasey, "Foreign Parts: Hollywood's Global Distribution and the Representation of Ethnicity", *American Quarterly*, vol. 44, no. 4, *Hollywood, Censorship, and American Culture* (déc. 1992), pp. 618-619.

⁴⁰ Ian Charles Jarvie, "Dollars and Ideology: Will Hays' Economic Foreign Policy 1922-1945", *Film History*, vol. 2, no. 3 (sep. - oct. 1988), p. 217.

⁴¹ Ian Charles Jarvie, *Hollywood's Overseas Campaign*, p. 297.

entre les diplomates américains et étrangers qui pourraient intervenir afin de défendre l’industrie américaine en cas de conflits d’intérêt internationaux. Herron doit être toujours informé de tous les événements pouvant affecter les échanges commerciaux de l’industrie américaine du film⁴². Pour Hays, le cinéma a une incidence diplomatique non négligeable mais les relations internationales ont également des conséquences sur le cinéma ; le *MPPDA* ne peut donc à aucun moment se passer des retours de l’étranger sur les activités américaines. Le bon fonctionnement de la profession dépend de sa capacité à percevoir ce que l’on attend d’elle et des besoins des différents acteurs des échanges mondiaux. Toujours dans un souci d’être continuellement informé des tendances, la *MPPDA* met en place le *Committee on Public Relations*, qui va s’agrandir en 1924 pour devenir le *Department of Public Relations*, afin d’assurer une communication constante entre les producteurs et le public et de répondre à des demandes⁴³. La technique de l’Organisation Hays repose sur l’exploitation d’un immense réseau d’informateurs et de négociateurs qui doivent, d’abord, avertir le syndicat des différentes demandes pour qu’il sache saisir les opportunités, et ensuite, lui garantir des relations cordiales avec l’ensemble de ses partenaires. Il faut satisfaire les attentes et éviter les antagonismes.

Pour étendre son action, la *MPPDA* se voit également proposer le renfort de plusieurs branches du pouvoir. À en croire ses mémoires, Hays, qui n’est pourtant que le plénipotentiaire d’Hollywood, est souvent perçu comme un légat officiel de Washington, ce qui lui ouvre beaucoup de portes en Europe et lui permet d’entrer en contact avec les gouvernements étrangers pour résoudre les problèmes rencontrés⁴⁴. En dehors des États-Unis, on perçoit mal la différence entre le travail de la *MPPDA* et le travail du gouvernement américain, et cette confusion va s’avérer extrêmement pratique pour Hays. Néanmoins, l’organisation étant épaulée avec force par certains ministères, il est légitime qu’on se méprenne.

c) Les partenariats avec le gouvernement

En 1918, une loi vient, malgré elle, renforcer le pouvoir d’Hollywood. Pour soutenir l’effort de guerre, le *Webb-Pomerene Act* exempte les groupements d’entreprises faisant de

⁴² Kerry Savage, *American Films Abroad*, pp. 21-22.

⁴³ Ruth Vasey, “The Open Door: Hollywood’s Public Relations at Home and Abroad, 1922-1928”, dans Lee Grieveson, Peter Krämer (dir.), *The Silent Cinema Reader* (London : Routledge, 2004), p. 324.

⁴⁴ Ian Charles Jarvie, *Hollywood’s Overseas Campaign*, p. 295.

l'exportation de certaines contraintes régulatrices établies par le *Sherman Anti-trust Act* de 1890 ; alors que les entreprises ne sont pas supposées se regrouper en cartel sur le territoire national, il leur est désormais permis de s'associer pour gérer leur exportations. Cela va permettre aux différentes entreprises de l'industrie cinématographique américaine d'œuvrer en un front uni et solidaire pour vendre leurs produits à travers le monde, et ce avec un aval législatif. Cette décision permet à la profession de mener des politiques commerciales monopolistiques à l'étranger alors que cela lui est interdit sur le territoire national⁴⁵.

De plus, comme nous l'avons mentionné précédemment, pendant la Première Guerre mondiale, l'industrie du film a pu, par le biais de l'action du *CPI*, établir des relations privilégiées avec le Bureau du commerce de guerre (*War Trade Board*) qui l'a largement aidé à commercialiser ses produits dans les autres pays. Si en 1919, le *CPI* et sa division des Films sont démantelés par décision du Sénat, les liens qui lient désormais Hollywood et le gouvernement ne s'altèrent pas pour autant. Au début, le cinéma ne bénéficie pas d'une politique gouvernementale officielle visant à le promouvoir à l'étranger, William Redfield et Herbert Hoover, successivement secrétaires au Commerce, étant réticents à s'impliquer dans une franche action de soutien. Néanmoins, une section cinématographique est ensuite mise en place au sein du Bureau du commerce étranger et intérieur (*Bureau of Foreign and Domestic Commerce*) ; elle est chargée de collecter les données concernant les marchés étrangers et de mettre ces statistiques continuellement à jour. Des employés des services consulaires et économiques du département de l'Intérieur sont également mandatés pour faire des recherches et établir des rapports concernant les activités cinématographiques nationales hors des frontières. Tout au long des années 1920, les branches du gouvernement commissionnées à ces tâches publient régulièrement des rapports d'analyse de ces données, dans les *Trade Information Bulletins* ou *Commerce Weekly*, et transmettent les informations intéressantes à l'organisation chapeautée par Hays. Des bataillons d'analystes sont employés aux États-Unis mais aussi à l'étranger, avec l'ouverture d'antennes locales, pour garantir un meilleur fonctionnement des relations commerciales liées au cinéma⁴⁶. Le travail de ces fonctionnaires assure un véritable renfort pour la *MPPDA* qui est constamment informée dans le but de réorienter ses méthodes. Cela permet aux différentes compagnies cinématographiques

⁴⁵ Jens Ulff-Møller, *Hollywood's Film Wars with France: Film-Trade Diplomacy and the Emergence of the French Film Quota Policy* (Rochester, New York : University Rochester Press, 2001), p. 49.

⁴⁶ Ian Charles Jarvie, "Dollars and Ideology", pp. 213-214.

américaines de connaître les évolutions de chaque marché et d’adapter leurs stratégies commerciales aux besoins immédiats de chaque pays, afin de préserver leur domination.

Est également créée une division du Cinéma (*Motion Picture Division*) au sein du département de l’Intérieur; elle diffuse auprès de Washington des informations collectées dans tous les pays par le personnel d’ambassade et des informateurs spécialisés. La section fait paraître plusieurs fois par mois un bulletin intitulé *Motion Pictures Abroad*, dans lequel on publie des données concernant diverses transactions prévues ou en cours, fournies par des rédacteurs ayant de nombreux contacts dans les milieux d’affaires. Comme le suggère Martin Barnier, toutes les méthodes sont bonnes quand il s’agit d’aider l’Amérique à s’enrichir et Washington n’a pas l’air très embarrassé de procéder à une forme d’espionnage industriel⁴⁷. Ces dispositions font partie d’une politique plus large, visant à soutenir le commerce international sous toutes ses formes. Validée par le Congrès, l’assistance apportée à l’industrie du cinéma est justifiée par un argument économique, le souci d’aider toute entreprise nationale à prospérer, mais également par un argument culturel, le fait que les films exportent les valeurs américaines. Par extension, il n’est pas difficile de comprendre que les films permettent aussi de promouvoir d’autres biens de consommation produits en Amérique et soutiennent donc toute l’économie ; il est par conséquent légitime d’aider la profession cinématographique. La dimension mercantile ne doit en aucun cas être oubliée puisque Hays lui-même la revendique quand il déclare en 1924 : « Nous allons vendre l’Amérique au monde avec les films américains »⁴⁸. En mettant au point le slogan « Le commerce suit le film » (*Trade follows the film*), Hays exploite jusqu’au bout l’argument économique pour convaincre le ministère du commerce comme le ministère des affaires étrangères de coopérer avec la *MPPDA* ; il fait valoir le fait que chaque mètre de pellicule exporté par les États-Unis rapporte un dollar à la nation et qu’il faut donc choyer et soutenir l’industrie du film pour assurer la prospérité générale du pays⁴⁹.

Le département d’État (*State Department*) joue lui aussi un rôle dans la défense des intérêts commerciaux américains, en tant que ministère des affaires étrangères. En effet, il autorise Hays à imposer des boycotts dans certains pays hostiles aux productions américaines et adresse des avertissements à ceux qui essaient d’établir des quotas sur le nombre de films

⁴⁷ Martin Barnier, *En Route vers le parlant : histoire d’une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)* (Liège: Éditions du CEFAL, 2002), pp. 99-100.

⁴⁸ Ian Charles Jarvie, “Dollars and Ideology”, pp. 214-215.

⁴⁹ Richard Maltby, Ruth Vasey, “Temporary American Citizens”, pp. 38-39.

hollywoodiens distribués sur leur marché intérieur⁵⁰. Il adopte une attitude extrêmement protectrice en traquant les manifestations d'agitation anti-Hollywood et prévoyant des représailles dans les pays qui montrent de la malveillance vis-à-vis du cinéma américain. Dans ses mémoires, Hays souligne le lien privilégié qui existe entre le cinéma et ce département : « L'industrie organisée a plongé dans la sphère des relations internationales [...] et elle a pris en charge des responsabilités qui en font presque un adjoint de notre *State Department* »⁵¹. En retour, le département d'État s'avère un allié encore plus puissant et actif que le département du Commerce car il n'hésite pas à prendre parti. La Grande-Bretagne, l'Allemagne, la Norvège et les Pays-Bas vont subir ses foudres pour avoir outragé la *MPPDA* en critiquant l'emprise du cinéma américain sur l'Europe et le contenu de ses productions, en augmentant les taxes imposées sur les films étrangers, ou encore en renforçant la censure et en pénalisant certains films américains⁵². En vérité, l'attitude du département d'État est parfois ambivalente car il lui arrive aussi de se dégager de toute responsabilité quant aux agissements de la *MPPDA*, de soutenir le point de vue du pays lui adressant une plainte afin d'adoucir son interlocuteur, et d'envoyer un avertissement à l'industrie du cinéma⁵³. Plusieurs chercheurs mentionnent le désaccord de certains fonctionnaires qui s'indignent de la façon dont la *MPPDA* utilise l'aide gouvernementale sans tenir compte des données fournies par les analystes et de la réalité du terrain exposée dans les rapports ; ils ont le sentiment que le département d'État comme celui du Commerce se laissent manipuler par le syndicat du cinéma dont les politiques sont irréalisables⁵⁴. Il lui faut manœuvrer très habilement pour ne s'aliéner aucune des parties en présence puisque le département d'État doit garantir des relations cordiales avec les autres nations mais ne saurait se passer de l'aide apportée par Hollywood pour promouvoir les valeurs et les produits américains à travers le monde.

Les États-Unis semblent déployer une véritable artillerie administrative, politique et diplomatique pour s'assurer la conquête des marchés étrangers. Néanmoins, ces stratégies ne sont pas nécessairement appréciées, en particulier en Europe où une contre-attaque est mise

⁵⁰ John Trumbour, *Selling Hollywood to the World*, p. 65.

⁵¹ William Hays, *The Memoirs of Will H. Hays* (Garden City, New York : Doubleday & Company, Inc., 1955), pp. 333-334, cité dans Ian Charles Jarvie, *Hollywood's Overseas Campaign*, p. 295.

Ma traduction : « the organized industry plunged into the sphere of foreign relations [...] and it assumed responsibilities that have made it almost an adjunct of our State Department ».

⁵² John Trumbour, *Selling Hollywood to the World*, pp. 66-68.

⁵³ Ian Charles Jarvie, *Hollywood's Overseas Campaign*, p. 297.

⁵⁴ Martin Barnier, *En Route vers le parlant : histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma*, p. 100.

Ian Charles Jarvie, « Dollars and Ideology », p. 215.

sur pied. L’entreprise de séduction américaine n’arrive pas à convaincre une partie des populations étrangères, pas plus que les professionnels locaux qui craignent de voir leur culture nationale ainsi que leur industrie cinématographique réduites à néant par la machine de guerre du cinéma hollywoodien, soutenue qui plus est par son gouvernement. L’américanisation des écrans mondiaux est vécue comme une menace plutôt que comme un bienfait et, même si le phénomène paraît inéluctable, des mouvements de protestation voient le jour. Dès les années 1920, alors que l’internationalisation devient un des piliers du nouvel ordre mondial, certains pays cherchent à se protéger et à sauvegarder leur identité. Après la Grande Guerre, le monde ne peut vraisemblablement plus être le même, mais il n’est pas dit qu’il doive nécessairement être guidé et régi par les ambitions américaines. Beaucoup ne sont pas prêts à voir l’Amérique refaçonner le monde à son image, en prétextant que c’est pour le bien de l’humanité et le maintien de la paix entre les nations. Une lutte à caractère marxiste s’engage entre le Goliath états-unien et le David non-américain.

2. La riposte des pays étrangers : vers une guerre commerciale ?

a) L’apparition d’une contestation internationale

L’Amérique, depuis qu’elle embrasse un rôle international, n’a de cesse de clamer son altruisme, et une partie du travail de la *MPPDA* s’inscrit tout à fait dans ses projets de politique étrangère. Dans les années 1920, les vendeurs se font passer pour des ambassadeurs, la colonisation culturelle revêt les habits du divertissement éducatif, la société de consommation essaie d’être vue comme un idéal de vie prospère et rassurant. À mesure que le siècle avance, le matérialisme de la société américaine a du mal à être camouflé par l’insouciance et l’amusement procurés par les films ; il devient en quelque sorte le nouvel ennemi commun contre lequel on se regroupe. Malgré les efforts fournis pour les convaincre, les autres pays ont du mal à croire à ce leurre. Si les années 1910 sont synonyme de faste et de succès pour les films hollywoodiens, accueillis et plébiscités partout dans le monde, la tendance semble s’inverser à peine quelques années après la Première Guerre mondiale. Une fois la fascination des premiers temps estompée, l’invasion cinématographique des États-Unis ne passe pas inaperçue auprès des nations qui la subissent et, dès la fin de la guerre, des élans de protestation apparaissent. Les professionnels étrangers du cinéma, notamment en Europe,

voient d'un mauvais œil la mise en péril de leurs cinémas locaux par Hollywood et critiquent les méthodes quasi militaires utilisées par les États-Unis pour s'assurer le monopole du marché international.

a.1. Des problèmes de représentation de l'autre

Les films muets américains s'attirent très souvent les foudres des pays étrangers car on leur reconnaît une grande propension à caricaturer les identités et véhiculer des stéréotypes nationaux blessants. Si, de plus en plus, le monde devient familier de l'Amérique, sa géographie et ses valeurs, il semble que l'inverse ne soit pas forcément vrai ; beaucoup de non-Américains déplorent la méconnaissance que les États-Unis ont des autres pays et le fait qu'elle perdure dans les films. En effet, les produits hollywoodiens sont un puissant révélateur de la manière dont les Américains se voient et voient le reste du monde. Avant la Grande Guerre, les films s'intéressent essentiellement à l'Amérique, du fait de l'attitude réservée et quelque peu isolationniste du pays. Lorsque les États-Unis entrent en guerre et commencent à se sentir pleinement investis d'un rôle international, l'industrie du film met en scène le territoire national, les pays alliés ou neutres et les pays ennemis avec plus ou moins de réalisme, en créant des fictions qui parlent du conflit mondial. À l'époque, les publics étrangers ne semblent pas manifester de mécontentement puisque les clichés et les critiques visent principalement l'Allemagne, considérée responsable de la guerre. Cependant, une fois les combats terminés et la paix rétablie, les représentations cinématographiques des différents États ne peuvent rester figées dans le manichéisme ou les stéréotypes. Les émissaires et les visiteurs étrangers, tout comme les élites sociales de certains pays, commencent à se plaindre de la façon dont le cinéma américain présente leur mère patrie sur les écrans à travers le monde. Selon eux, Hollywood est prêt à inventer les fables les plus invraisemblables dans le seul but de créer de l'aventure ou du sensationnel et de choquer, sans se soucier de respecter l'identité véritable des autres nations⁵⁵.

Dans les années 1920, le message et les images produits par l'industrie du film génèrent un anti-américanisme polymorphe. La vision de l'Amérique véhiculée dans les films déplaît fortement et va donner lieu à des attaques acerbes. Chaque région a des griefs différents vis-à-vis du cinéma états-unien : les pays nordiques critiquent le matérialisme

⁵⁵ Dorothy B. Jones, "Hollywood's International Relations", p. 363.

étouffant qui contamine les films, dans la même veine, les Allemands et les Britanniques reprochent à Hollywood de jeter de la poudre aux yeux pour masquer sa vénalité ; ces derniers déplorent également la valorisation de la criminalité et de l’immoralité⁵⁶. Il existe évidemment un décalage entre le citoyen lambda, qui va se distraire au cinéma sans prendre en compte ces considérations, et les producteurs étrangers, les hommes politiques ainsi que les milieux bourgeois qui s’insurgent contre le contenu des films américains, en inadéquation avec les valeurs ou les préoccupations de l’Europe ou des autres régions du monde. La validité du modèle américain est niée, le rêve américain démystifié et on propose en réaction un portrait sordide de la réalité américaine qui n’aurait rien de commun avec ce que l’on peut voir dans les films hollywoodiens.

En outre, on observe des stratégies de défense des intérêts locaux et de l’image nationale. Beaucoup de pays étrangers ont le sentiment qu’Hollywood considère que, hors des États-Unis, le monde a des mœurs absolument décadentes et une sexualité débridée. Kerry Savage explique qu’une différence majeure existe entre les versions américaines et les versions étrangères des films, le produit local étant bien plus sage et celui prévu pour l’exportation plus déluré car des scènes sensuelles y ont été ajoutées, en particulier quand les copies doivent être adressées à des pays latins. D’ailleurs, l’idée que certains publics étrangers sont à l’affût d’images plus osées n’est pas l’apanage d’Hollywood puisque les producteurs indépendants pimentent aussi les produits qu’ils vont envoyer à l’étranger. Plusieurs journaux de l’époque, notamment *Variety* ou *Harper’s*, mentionnent l’existence des doubles prises de vue et des doubles montages, qui permettent de mettre en place une sorte d’auto-censure⁵⁷. Grâce à cette pratique, l’industrie du cinéma peut produire des films américains respectables pour ses compatriotes et créer des produits plus épicés, prétendument en accord avec les goûts des spectateurs non-américains. De plus, Hollywood a maille à partir avec l’Espagne et le Mexique car l’industrie a, semble-t-il, une fâcheuse tendance à utiliser des Hispaniques pour incarner des personnages malveillants ou antipathiques⁵⁸. En 1922, la réponse du

⁵⁶ John Trumbour, *Selling Hollywood to the World*, pp. 66-68

⁵⁷ Kerry Savage, *American films Abroad*, pp. 31-32.

⁵⁸ Pour Charles Ramírez Berg, les stéréotypes sur les Latinos véhiculés par les médias, notamment le cinéma, sont liés à l’émergence du « Latinisme », un discours qui présente les pays d’Amérique latine et leurs habitants de manière à justifier les ambitions impérialistes états-uniennes. En reprenant les principes de la Doctrine Monroe, il faut montrer, dans les films, les raisons pour lesquelles les États-Unis doivent contrôler l’ensemble de l’hémisphère ; cela passe par un portrait négatif des populations locales.

Le personnage cinématographique latino par excellence est *el bandido*, le bandit à la peau sombre, armé jusqu’aux dents. Il menace la stabilité sociale par son comportement marginal et sa violence. Au cinéma, il incarne tour à tour le sociopathe arriéré, l’alcoolique sadique, ou encore le psychopathe sexuel.

gouvernement mexicain à ces offenses est brutale ; pour guérir l'orgueil national, il établit un embargo sur les westerns américains véhiculant ces stéréotypes⁵⁹. Les pays européens ne sont pas mieux traités puisque, à leur yeux, Hollywood fait passer les Britanniques pour des simples d'esprit ou des fats, quand ils n'incarnent pas des snobs, les Allemands pour des bornés irascibles, les Français pour des efféminés ou des gens immoraux, et les Italiens pour des personnes au sang chaud⁶⁰.

D'ailleurs, en étudiant le parcours de certains acteurs d'origine étrangère ayant fait fortune en Amérique, on se rend compte de la propension qu'a Hollywood à confondre et amalgamer les différences culturelles nationales. Prenons l'exemple de Rudolph Valentino, originaire d'Italie, qui arrive en Amérique en 1913, sans parler un mot d'anglais. Il s'installe à Los Angeles en 1917, est une star en 1922 et est pleuré par la population toute entière lorsqu'il meurt en 1926, comme s'il s'agissait d'un héros authentiquement américain. Sa carrière est éblouissante, mais il faut noter qu'il est toujours cantonné à des rôles d'étranger et, que sous prétexte de n'être pas Américain, il semble ne pas avoir d'identité nationale fixe. On lui attribue un exotisme imaginativement intrinsèque et il devient une sorte d'autre interchangeable, capable de figurer différentes cultures. Il est tour à tour français (Armand Duval, *Camille*, 1921 ; Duc de Chartres / Beaucaire, *Monsieur Beaucaire*, 1924), franco-argentin (Julio Desnoyers, *The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921), arabe (Le Cheik Ahmed Ben Hassan, *The Sheik*, 1921 ; *The Son of the Sheik*, 1926), espagnol (Juan Gallardo, *Blood and Sand*, 1922), ou encore russe (Vladimir Dubrovsky, *The Eagle*, 1925). Le cinéma hollywoodien des premiers temps semble offrir à un acteur étranger seulement la possibilité de mettre en valeur une identité étrangère globale et non son identité propre. Il peut être « l'Autre » mais pas lui-même.

Les stéréotypes nationaux développés par Hollywood à partir des années 1910 posent un réel problème car ils mettent en péril les relations commerciales entre l'industrie cinématographique américaine et ses marchés étrangers. Certains pays représentent une part conséquente des revenus du cinéma, et il faut trouver des solutions pour éviter de les froisser. L'effort fourni pour ménager les susceptibilités est souvent proportionnel à l'étendu du

Charles Ramírez Berg, *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, & Resistance* (Austin : University of Texas Press, 2002), pp. 3; 39-40.

⁵⁹ Ruth Vasey, "Foreign Parts", p. 618.

John Trumbour, *Selling Hollywood to the World*, p. 70.

Dorothy B. Jones, "Hollywood's International Relations", p.364

⁶⁰ Ruth Vasey, "Foreign Parts", p. 620.

marché ; le cinéma américain ne traite pas avec les mêmes égards ses principaux clients et les pays qui lui rapportent moins d’argent. Ruth Vasey donne l’exemple de changements apportés à un film pour préserver la bonne entente avec l’Allemagne et éviter tout dérapage : on choisit de présenter des héros autrichiens et des ennemis russes puisque les russes ne sont pas des partenaires marchands privilégiés⁶¹. Les tensions avec les pays étrangers ne sont pas toujours résolues de manière aussi simple et le monopole de l’industrie américaine du film va être mis à mal à plusieurs reprises par des politiques hostiles de résistance nationale. Il faut dire qu’en plus d’être agacés par les représentations schématiques et simplistes, les nations clientes ont également le sentiment d’être bernées par les contrats de distribution proposés par Hollywood.

a.2. La contrainte du *block-booking*

Le second élément problématique dans les relations entre Hollywood et les autres pays acheteurs de ses produits est la pratique du *block-booking*, c’est-à-dire le fait d’attribuer un visa d’exploitation pour certains films à condition que l’exploitant achète un lot comprenant d’autres œuvres qu’il ne désire pas forcément montrer. C’est un arrangement contractuel qui oblige à faire l’acquisition de blocs de films, aussi appelés « *packages* », comprenant des produits demandés et d’autres imposés⁶². On peut considérer qu’il s’agit d’une forme de chantage commercial : pour obtenir ce film, il faudra obligatoirement acheter ce lot. C’est Adolph Zukor, à la tête du studio Lasky-Famous Players (Paramount), qui met en place cette stratégie de vente en 1916 car il emploie les stars les plus prisées de l’époque (Mary Pickford, Marguerite Clark, Douglas Fairbanks, William S. Hart, and Wallace Reid) et utilise leur notoriété pour placer auprès des exploitants des films autres que ceux présentant les grands noms de l’époque. Ainsi, si les exploitants veulent passer contrat pour des productions mettant en scène Pickford, il leur est nécessaire d’acquérir des titres inconnus ou de qualité moindre, qui sans cela aurait bien du mal à être vendus. Les autres entreprises cinématographiques suivent rapidement l’exemple de Zukor et utilisent les mêmes tactiques.

Richard Koszarski explique que, chez Paramount, la taille des lots peut varier énormément, allant de treize à cinquante-deux films, et même parfois jusqu’à une centaine de

⁶¹ Ruth Vasey, “Foreign Parts”, pp. 620-621.

⁶² Roy W. Kenney et Benjamin Klein, “The Economics of Block Booking”, *Journal of Law and Economics*, vol. 26, no. 3 (oct. 1983), p. 497.

titres. De plus, comme la vente des produits se fait en amont de la production, les exploitants se retrouvent à « acheter en aveugle » (*blind booking*) des films dont ils n'ont pas pu juger la qualité, en se fiant seulement aux informations données dans le catalogue que leur fournit le studio⁶³. Les données à leur disposition sont le nom des vedettes, la trame de l'intrigue et le budget prévisionnel de production. Les contrats sont reconduits tous les ans et les exploitants versent 25 à 35% de ce que doivent leur rapporter les entrées pour pouvoir prétendre à l'acquisition des titres du « paquet ». En général, ils traitent avec une dizaine de compagnie de distribution. Il leur faut attendre l'arrivée des bobines et la sortie en salle pour savoir s'ils ont payé un juste prix pour les films commandés ou s'ils ont été trompés par les services commerciaux d'un studio qui leur a peut-être vendu une œuvre plus cher que sa valeur véritable. L'inverse est aussi vrai ; parfois ils peuvent retirer de gros bénéfices d'un titre acheté au-dessous de sa valeur. Il est souvent possible pour les exploitants de rentrer dans leur frais en projetant principalement les films du lot remportant du succès et en déprogrammant ceux qui n'intéressent pas le public ; le lot complet étant à leur disposition pour une période donnée, ils peuvent en faire ce qu'ils veulent, ou presque, une fois qu'ils l'ont acheté, à condition de respecter la période minimum d'exploitation stipulée dans le contrat. Parfois, les gérants de salle se mettent d'accord entre eux pour se prêter et s'échanger les produits qui marchent⁶⁴.

Le *block-booking* est appliqué aux États-Unis ainsi que sur les marchés étrangers avec qui l'industrie cinématographique américaine fait affaire ; partout la méthode soulève controverses et critiques. En Amérique, on considère qu'elle contribue à niveler vers le bas la qualité des films produits, qu'elle permet aux studios d'avoir désormais l'assurance que même la plus mauvaise des productions sera écoulée, qu'elle réduit les possibilités d'investissement et interfère avec les éventuels partenariats financiers. De plus, elle inquiète car, à cause du *block-booking*, le cinéma devient la seule industrie où les acheteurs n'ont aucune idée de ce qu'ils acquièrent, et cela pose de sérieux problèmes déontologiques. En outre, les *majors* qui procèdent selon cette technique réussissent à évincer la concurrence et à fermer le marché, puisque ces entreprises épuisent les ressources financières des exploitants en leur vendant en masse et les empêchent de pouvoir investir dans les films de producteurs et

⁶³ Richard Koszarski, *An Evening's Entertainment*, p. 72.

⁶⁴ Roy W. Kenney et Benjamin Klein, "How Block Booking Facilitated Self-Enforcing Film Contracts", *Journal of Law and Economics*, vol. 43, no. 2 (oct. 2000), pp. 428-430.

de distributeurs indépendants⁶⁵. Les griefs contre le *block-booking* sont tels que le gouvernement des États-Unis mandate en 1921 la *Federal Trade Commission* pour enquêter sur les pratiques de distribution des studios hollywoodiens, qui se défendent en expliquant que cela s’apparente à de la vente en gros, nécessaire au bon fonctionnement de l’industrie, la vente au détail se révélant trop onéreuse. L’étude va durer plusieurs années pour se conclure par une décision de justice, *Federal Trade Commission v. Paramount* (1927), qui présente cette pratique commerciale comme déloyale⁶⁶.

Tout au long des années 1910 et 1920, le système du *block-booking* irrite les pays étrangers clients de la production américaine car ils considèrent qu’il les oblige à acheter une grande quantité de films médiocres qui vont occuper le temps et l’espace de projection au détriment de leurs productions nationales que les exploitants étrangers ne peuvent pas acheter. Au Royaume-Uni, par exemple, le *Cinematograph Exhibitor’s Association* (CEA) présente un rapport expliquant que, du fait du *block-booking*, 100% des gérants de salle sont obligés de fixer leur programme de diffusion des films achetés six mois à l’avance, 50% un an à l’avance et 25% se retrouvent bloqués pour dix-huit mois à cause des contrats signés avec les Américains⁶⁷. Hollywood a également ligoté les réseaux de distribution locaux en dehors des États-Unis, tant et si bien qu’il reste peu de fonds aux exploitants de salle pour acheter et proposer des films non-américains. De plus, les professionnels étrangers ne bénéficient pas des avances, à l’inverse du rival américain ; par conséquent, ils ne disposent pas de la capacité financière nécessaire pour produire des films en mesure de concurrencer les productions hollywoodiennes. Leur travail est donc de qualité inférieure par la force des choses puisque l’argent du cinéma circule en circuit fermé, renflouant essentiellement les caisses de l’industrie américaine. Par exemple, les producteurs britanniques déplorent la fuite des capitaux du cinéma vers les États-Unis car les investissements nationaux, au lieu de faire prospérer l’industrie locale, servent à soutenir les productions américaines⁶⁸. Certains producteurs étrangers, dont l’agacement ne cesse de croître, ont le sentiment que le succès du cinéma américain ne repose finalement pas sur son aptitude à fournir des produits capables de satisfaire les spectateurs à travers le monde mais sur son génie pour établir un système

⁶⁵ Richard Koszarski, *An Evening’s Entertainment*, p. 79.

Tino Balio, *The American Film Industry* (Madison : University of Wisconsin Press, 1985), pp.258-259.

⁶⁶ Richard Koszarski, *An Evening’s Entertainment*, p. 72.

⁶⁷ Kerry Savage, *American films Abroad*, p. 44.

⁶⁸ Kerry Savage, *American films Abroad*, p. 14.

international, absolument rigide et inébranlable de commercialisation de ses films⁶⁹. Les publics iraient voir les films américains non pas parce qu'ils sont bons ou intéressants mais parce qu'il n'y a en fait rien d'autre à voir. Les consulats et les ambassades des États-Unis à l'étranger reçoivent des plaintes des professionnels locaux et doivent faire face à différents types de représailles visant à déstabiliser la puissance américaine en matière de cinéma.

b) La révolte et l'action

b.1. Le cas allemand

Par une ironie du sort assez surprenante, ce sont les ennemis de la Grande Guerre qui continuent d'être les principaux adversaires de l'empire cinématographique américain. Les Allemands sont les premiers à mettre en place une stratégie pour répliquer à ce que beaucoup ressentent comme l'invasion américaine des marchés internationaux et l'aliénation des cultures nationales. En 1919, sont instaurées des limitations à l'importation des films hollywoodiens, venant remplacer l'embargo établi par Berlin pendant la guerre, lequel avait bloqué des kilomètres de pellicules dans les ports danois et scandinaves⁷⁰. En septembre 1920, les importations doivent se restreindre à 15% de la production des films allemands en 1918 ; cela représente environ six cent mille pieds de pellicules par an⁷¹. Cela permet de défendre pendant plusieurs années la production nationale allemande qui va fleurir grâce au développement de la *UFA* (*Universum Film Aktien Gesellschaft*), créée en 1917 pour les besoins de la propagande de guerre et fusionnée en 1921 avec son compétiteur *Decla-Bioscop*. C'est le principal studio du pays, et il reçoit le soutien financier du gouvernement et de capitaux privés. Du fait de cette politique protectionniste, la *UFA* arrive à produire dans les années 1920 près de six cents films par an et ses films les plus célèbres, *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922), *Nosferatu* (1922), *Der letzte Mann* (1924), *Metropolis* (1927), remportent un succès populaire notoire. La combinaison de l'intervention gouvernementale, des restrictions sur les importations étrangères et du travail avant-gardiste mené par Erich Pommer, directeur de la *UFA*, font de l'Allemagne le seul pays européen à même de rivaliser sérieusement avec Hollywood dans les années 1920. Sur le plan artistique,

⁶⁹ Ian Charles Jarvie, *Hollywood's Overseas Campaign*, p. 59.

⁷⁰ Kerry Savage, *American films Abroad*, p. 18.

⁷¹ Jens Ulf-Møller, *Hollywood's Film Wars with France*, p. 69.

la *UFA* s’intéresse à des genres très peu exploités aux États-Unis comme le film fantastique ou le film d’horreur, ce qui lui permet de remplir un créneau vacant sans craindre la concurrence américaine.

L’industrie allemande s’organise de plus en plus lorsqu’en 1923 est créée la *SPIO* (*Spitzenorganisation der Filmwirtschaft*), un syndicat réunissant les exploitants, les producteurs et les distributeurs. En 1924, alors que le marché allemand s’ouvre aux entreprises extérieures, la *SPIO* demande au gouvernement de continuer de garantir un système de quota, en établissant que le nombre de films étrangers importés doit être égal au nombre de films allemands produits. De plus, ces films doivent être vérifiés par un comité de censure composé de distributeurs allemands. Inquiet pour les produits hollywoodiens devenus très présents dans les salles allemandes, Hays demande à l’ambassade des États-Unis d’intervenir pour contrer ce projet de loi mais cette tentative d’intervention reste relativement infructueuse puisqu’il est voté en 1925 ; le texte est cependant légèrement modifié car la proportion est désormais de deux films étrangers pour un film allemand⁷². Cette mesure ne pénalise pas vraiment Hollywood, et Paramount ainsi que Metro-Goldwyn mettent en place un partenariat avec la *UFA* en 1925, pour que chaque compagnie puisse utiliser et distribuer les films des entreprises associées. Cela devait permettre aux productions allemandes de percer le marché américain et aux firmes américaines d’étendre le champ d’exportation dans de nouveaux pays qui, pour l’instant, ne sont pas en mesure d’acheter des produits autres que ceux fournis par l’Allemagne. Malheureusement, les hostilités reprennent car la *MPPDA* déclare les films allemands impropres à la distribution en Amérique, à part quelques cas particuliers, et s’oppose à leur intégration sur le marché national⁷³. En 1927, l’Allemagne se retrouve submergée par la puissance américaine puisque près de 75% des films allemands sont financés par des capitaux américains du fait de l’instabilité financière de la *UFA*⁷⁴. Malgré une tentative de résistance active, l’industrie locale ne fait pas le poids face à Hollywood qui va attirer ses réalisateurs et ses acteurs les plus doués ; la montée du nazisme va également accélérer la fuite des talents allemands hors du pays.

⁷² Jens Ulf-Møller, *Hollywood's Film Wars with France*, pp. 69-70.

⁷³ Jens Ulf-Møller, *Hollywood's Film Wars with France*, pp. 71-72.

⁷⁴ John Trumbour, *Selling Hollywood to the World*, p.7.

b.2. Les autres pays en Europe et dans le monde

L'Europe apparaît comme l'opposant le plus virulent à la machine de guerre hollywoodienne. Venant au renfort de l'Allemagne, la France, l'Italie et la Grande-Bretagne instaurent elles aussi des restrictions sous forme de taxes douanières, de limites à l'importation ou de quotas⁷⁵. Le cas britannique est important car les pays du Royaume-Uni constituent le plus gros marché étranger pour les films américains, puisqu'il n'est pas, ou à peine, nécessaire de modifier ou de traduire les produits qui y sont exportés. Près de 90% des films diffusés viennent des États-Unis tandis que les films britanniques ne représentent alors que 1 à 1,5% des produits accessibles en salle.

À partir de 1923, les producteurs locaux font pression sur le gouvernement pour contrer Hollywood ; leur requête est entendue par la classe politique puisqu'un membre du Parlement propose à la Chambre des communes une taxe de 33% sur l'importation des films américains, mais le gouvernement refuse l'adoption de cette taxe car il doute de l'efficacité d'une mesure si drastique⁷⁶. En 1925, c'est la Chambre des lords qui aborde le problème de l'impérialisme cinématographique américain, quand Lord Newton accuse les exploitants britanniques de se faire les alliés des Américains contre les producteurs du Royaume-Uni et craint les effets néfastes des ambitions hollywoodiennes sur ses concitoyens. La presse prend le relais et alimente le débat en suggérant qu'au lieu d'attaquer les stratégies commerciales du géant américain, il faut lui faire face en créant de meilleurs produits que les siens. Pour ce faire, il est suggéré au gouvernement d'investir dans la production nationale, l'argent étant le nerf de cette nouvelle guerre cinématographique⁷⁷. La même année, le ministère du Commerce (*British Board of Trade*) demande à la profession de lui présenter un projet d'intervention et de régulation de l'industrie cinématographique locale, pour que les personnes concernées participent activement à une éventuelle action⁷⁸.

Néanmoins il faut attendre la fin des années 1920 pour que le *Cinematograph Film Act* de 1927 porte un coup sérieux à l'hégémonie du cinéma américain outre-Atlantique. Le déclencheur arrive en fait en 1926, quand Hollywood annonce que les tarifs de location des produits vont doubler ; Westminster propose alors rapidement un projet de loi car la trop

⁷⁵ Tino Balio, *The American Film Industry*, p.469.

Ruth Vasey, "Foreign Parts", p. 619.

⁷⁶ Kerry Savage, *American Films Abroad*, p. 43.

⁷⁷ Kerry Savage, *American Films Abroad*, pp. 43-44.

⁷⁸ Kerry Savage, *American Films Abroad*, p. 45.

grande dépendance vis-à-vis des entreprises américaines risque de devenir encore plus préjudiciable. En effet, entre août 1925 et juillet 1926, sur 761 films diffusés, 664 sont américains et seulement 28 sont britanniques⁷⁹. Le projet de loi impose aux exploitants de faire l’acquisition et de diffuser un quota de 5 à 7% de films britanniques, et il est prévu que ce chiffre augmente tous les ans. Ces œuvres doivent être réalisées par un sujet britannique ou produites par une compagnie implantée sur le territoire national, les scènes d’intérieur doivent être tournées dans des studios situés au Royaume-Uni, 75% du budget alloué au film doit servir à payer des professionnels britanniques et le scénario doit être écrit par un auteur local⁸⁰. Malgré l’opposition des exploitants de salle, le projet est validé et prend effet au début de 1928.

Sur le continent américain, la grogne se fait également entendre, mais cette fois le problème est d’avantage d’ordre culturel qu’économique. En février 1922, le président mexicain Álvaro Obregón passe un accord avec William Hays, stipulant que le Mexique interdirait l’importation et la distribution des films hollywoodiens donnant une image dégradante de la population mexicaine (« *denigrating films* »). Quand en avril 1922, la compagnie Paramount refuse de retirer des écrans *Her Husband’s Trademark* (1922), jugé insultant, le président Obregón voit rouge et interdit sur le champ la diffusion du film mais aussi toute forme d’échanges commerciaux entre le Mexique et l’entreprise en question ; les produits de Paramount se retrouvent alors bannis du marché mexicain. Dans les mois qui suivent, ce sont les studios Aywon Films, Metro Pictures et Famous Players–Lasky qui subissent le même sort. Son gouvernement stipule que l’embargo sera maintenu tant que ces films avilissants ne seront pas retirés des circuits de distribution et de diffusion mondiaux. Des copies du décret sont envoyées aux gouverneurs de chaque État ainsi qu’aux responsables des municipalités locales, chargés de le mettre en application⁸¹. Les Mexicains ne tolèrent plus qu’Hollywood les utilisent comme des faire-valoir afin d’affirmer la supériorité des Américains sur leurs voisins directs.

Ce rejet féroce des représentations forgées par Hollywood intervient à une période où le Mexique est en plein essor et cherche à attirer des capitaux étrangers. Il ne désire donc pas passer pour un pays de brigands ou d’arriérés à cause de certains films. Même si dans le cas du Mexique, les tensions sont sans conteste culturelles, il est intéressant de noter que le

⁷⁹ Kerry Savage, *American Films Abroad*, p. 45.

⁸⁰ Sarah Street, *British National Cinema* (New York : Routledge, 1997), p. 7.

⁸¹ Laura I. Serna, “‘As A Mexican I Feel It’s My Duty’: Citizenship, Censorship, and the Campaign Against Derogatory Films in Mexico, 1922-1930”, *The Americas*, vol.63, no.2 (octobre 2006), p. 230.

gouvernement d'Obregón va utiliser la seule arme qui, selon lui, convaincra Hollywood : la menace économique. En novembre 1922, la *MPPDA* envoie des émissaires pour conclure un accord ; si l'industrie cinématographique américaine s'engage à ne plus présenter de manière négative et désobligeante les habitants du Mexique et des autres pays d'Amérique latine, le gouvernement mexicain devra retirer ses interdictions⁸². La technique adoptée par la *MPPDA* est, selon Ruth Vasey, absolument caractéristique de la manière dont Hollywood gère ses affaires étrangères, en promettant de faire des concessions en matière de représentation pour sceller des accords commerciaux. Dès que la profession est confrontée à des plaintes concernant des produits dits immoraux ou offensant, elle négocie et promet, sans pour autant tenir parole ou changer ses pratiques⁸³.

Afin de se plier à ces exigences, Hollywood trouve rapidement la parade en localisant l'action de ses films dans des endroits fictifs, qui ne correspondent en théorie à aucun pays existant. L'industrie du cinéma utilise l'artifice de la géographie imaginaire et indéterminée, mais, en pratique, les films proposent les mêmes stéréotypes et ridiculisent les populations de l'hémisphère sud, même si elles ne sont pas identifiées clairement comme telles⁸⁴. Le gouvernement mexicain, ayant des doutes sur la fiabilité des engagements américains et voyant que les productions ne sont pas vraiment modifiées, demande aux Mexicains vivant et travaillant aux États-Unis de guetter les films qui continuent de proposer un portrait négatif de leurs concitoyens et d'en faire des rapports auprès du ministère de l'Intérieur. Ces derniers se retrouvent déchirés entre leur patriotisme et leur allégeance économique à l'Amérique, car, après tout, ce sont les États-Unis qui leur permettent de vivre⁸⁵.

À l'inverse des décennies antérieures, les années 1920 sont marquées par une opposition plutôt farouche à l'américanisation des écrans internationaux. On peut se demander si les objectifs commerciaux trop clairement affichés par Hollywood et le gouvernement américain n'ont pas effrayé les autres pays qui s'étaient jusqu'à présent laissés séduire et avaient ouvert leurs portes aux produits états-uniens. Il semble que l'industrie du film ait considéré que les différents continents étaient définitivement conquis pour avoir apprécié, pendant la guerre, des films américains au message idéaliste et positif, et qu'elle n'ait, par conséquent, plus éprouvé le besoin de fournir les mêmes efforts que par le passé. On s'aperçoit qu'une réelle transition s'opère : après avoir cherché à persuader et à charmer, les

⁸² Laura I. Serna, "Citizenship, Censorship, and the Campaign Against Derogatory Films", pp. 231-232.

⁸³ Ruth Vasey, "Foreign Parts", pp. 618-619.

⁸⁴ Laura I. Serna, "Citizenship, Censorship, and the Campaign Against Derogatory Films", p. 232.

⁸⁵ Laura I. Serna, "Citizenship, Censorship, and the Campaign Against Derogatory Films", pp. 235-237.

États-Unis et Hollywood adoptent une attitude plus franche mais aussi plus agressive qui déplaît. Les alliances entre l’industrie cinématographique et le gouvernement, qui paraissaient légitimes en temps de guerre, sont désormais vécues comme des manigances pour asservir le reste du monde et les nations étrangères font à leur tour appel aux pouvoirs en place pour contrer les assauts américains. Les pays, qui ont cru à une certaine connivence entre eux et les États-Unis, au cours de la Grande Guerre, font de leur ancien allié leur nouvel ennemi. Les différentes stratégies de défense contre les velléités expansionnistes du cinéma américain soulignent ostensiblement le désir de chaque nation de protéger son patrimoine culturel, mais aussi son économie.

L’élan d’internationalisation qui se faisait sentir semble être brisé puisqu’on cherche à délimiter et à préserver des espaces nationaux pour lutter contre la création d’une Amérique-monde. Dans les années 1920, Hollywood effraie plus qu’il ne fait rêver car les élites socioculturelles ont l’impression qu’il menace leur identité nationale, leur pouvoir économique et leur existence politique. L’américanisation devient synonyme d’une perte des repères traditionnels et d’une aliénation. Néanmoins, il ne faut pas oublier la différence de points de vue entre la majorité de la population, très réceptive aux produits américains, et les professions cinématographiques locales, ainsi que les milieux intellectuels et la sphère politique, qui affichent leur hostilité. Ce sont ces derniers que l’industrie américaine du film va tenter de convaincre en leur montrant qu’elle est capable de se réguler et se transformer pour le bien de tous.

II. Protéger et contrôler les représentations de l’Amérique

Alors que les États-Unis sont confrontés à des revers de fortune dans les relations qu’ils entretiennent avec le reste du monde, se pose la question de l’image nationale que le cinéma veut valoriser à l’intérieur et à l’extérieur du pays. À l’heure de la diffusion de masse et de l’expansion internationale, les représentations de l’Amérique véhiculées par les films hollywoodiens ont une incidence sur la façon dont chacun va percevoir le pays. En effet, c’est à partir des années 1910 que l’on commence à s’interroger sur la portée et l’impact du message cinématographique sur les populations et sur la nécessité de le contrôler pour qu’il reste positif et normé. Si les États-Unis veulent rallier le monde à leur cause, les images produites par Hollywood doivent être cohérentes et refléter les valeurs ainsi que le supposé

caractère américain ; le cinéma national doit reprendre et prolonger le message traditionnel de l'identité culturelle américaine.

Les premières décennies du vingtième siècle sont marquées par l'essor du cinéma tant sur le plan technique qu'économique – un essor aussi fulgurant que désordonné. Après le temps de l'expansion incontrôlée vient celui de la rationalisation et de la régulation qui chasse un peu la fantaisie et l'euphorie des débuts. Depuis sa naissance, et pendant son adolescence, le cinéma américain semble avoir vécu sans contraintes, mais maintenant qu'il entre dans l'âge adulte, il doit devenir moins insouciant, plus organisé et maîtrisé, car des responsabilités nouvelles reposent sur ses épaules. À partir de la moitié des années 1910, faire du cinéma ne veut plus seulement dire filmer des images en mouvement qui racontent une histoire ; cela signifie appartenir à une industrie capitaliste recherchant le profit, aider à créer une identité nationale homogène, œuvrer comme ambassadeur de la puissance américaine à travers le monde. C'est pour ces différentes raisons que le cinéma doit mesurer son propos. Il lui faut se restreindre pour servir au mieux son pays. Ainsi, le débat sur la liberté et la censure dans la production cinématographique s'intensifie peu à peu. Il devient nécessaire de définir ce que l'on est en droit de dire et de montrer ainsi que ce que l'on doit éviter d'exposer, afin de proposer une représentation cohérente et gratifiante de l'Amérique. Désormais, le cinéma se doit d'être au service de la nation, en temps de guerre comme en temps de paix, et il doit trouver des solutions pour maîtriser son message.

Anne Marie-Bidaud explique qu'au cours de ces premières années, éviter les sujets dérangeants dans les films est un moyen fort pratique d'éliminer les polémiques et qu'Hollywood fait très rapidement du cinéma « un agent global de détournement du réel » ; les films doivent faire oublier la réalité, en proposant au spectateur un « univers de substitution plus agréable et rassurant » et en reconstruisant « un monde selon des normes différentes du réel »⁸⁶. Les stratégies de censure et de modification qui interviennent dès les années 1910 et 1920 font partie de cette entreprise de déréalisation visant à faire oublier l'environnement direct et la banalité du quotidien tout en arrivant à reproduire un monde qui n'est pas totalement fictionnel et ressemble de manière troublante au réel. Bidaud souligne les dangers d'un tel projet : « Oublier le monde environnant et préférer vivre par l'entremise des films n'est pas un simple corollaire du divertissement ; c'est déjà, en soi, une proposition de

⁸⁶ Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain : cinéma et idéologies aux États-Unis* (Paris : Masson, 1994), p. 34.

type idéologique, un encouragement à l’aliénation »⁸⁷. Ainsi, il ne faut pas perdre de vue la présence d’une sorte de pouvoir tutélaire qui guide la perception et le jugement des spectateurs en orientant le contenu des films, au moment de la production ou de la post-production. La censure qui se met en place à l’époque va permettre de vérifier qu’Hollywood respecte ses engagements en fournissant de manière constante des récits à la mesure des ambitions américaines et corriger les erreurs de parcours de certains films qui ne correspondent pas assez aux critères d’excellence souhaités. Dès les premiers temps, le cinéma américain apparaît comme un cinéma sous influence, que les organisations de contrôle successives vont devoir encadrer.

1. Le statut du cinéma et le désir d’intervention

a) Quelle est la place du cinéma dans la société des années 1910-1920 ?

a.1. Le cinéma et le progressisme

La naissance et le développement du cinéma aux États-Unis au cours de la période progressiste amènent les libéraux comme les conservateurs à s’interroger sur le pouvoir de ce nouveau média et sur le moyen de l’utiliser pour élever les critères et les buts de la civilisation sans entraver ses progrès techniques et socioculturels. Les films deviennent rapidement un objet d’inquiétude et, par conséquent, d’étude, de par leurs dimensions publique et mondiale. En effet, ils touchent de plus en plus de gens : d’une part, en Amérique, ils étendent leur influence au delà des quartiers populaires ou des ghettos d’immigrés, et, d’autre part, ils concernent désormais une majorité de la population en dehors des frontières nationales. Ainsi, les films se retrouvent rapidement au cœur d’un débat virulent sur la meilleure façon de réguler leur contenu ainsi que leurs conditions de diffusion⁸⁸. En passant en peu de temps d’un phénomène local et relativement circonscrit à une donnée d’ampleur nationale transcendant les clivages socioculturels habituels, pour devenir ensuite un fait international, la progression fulgurante du cinéma attire forcément l’attention de la sphère politique.

Le désir d’intervenir pour guider et agir sur la profession cinématographique s’inscrit dans la ligne de conduite de l’ère progressiste, marquée par de nombreuses réformes

⁸⁷ Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain*, p. 35.

⁸⁸ Nancy J. Rosenbloom, “Between Reform and Regulation: The Struggle over Film Censorship in Progressive America, 1909-1922”, *Film History*, vol.1, no.4 (1987), p. 307.

économiques, politiques et sociales, visant à rompre avec le laisser-faire et l'individualisme des décennies antérieures et à répondre aux mutations et aux problèmes induits par la société moderne. On a de plus en plus le sentiment que les choses ne fonctionnent pas correctement et qu'il faut agir pour transformer et améliorer le pays. Ainsi, dans ce contexte d'une intervention gouvernementale plus forte que par le passé, on se demande dans quelle mesure on doit et on peut agir sur cette forme d'expression nouvelle qu'est le cinéma, car on considère qu'il peut avoir une incidence sur la moralité et le bien-être de certaines catégories de la population, en particulier les enfants. Pourtant la présence du cinéma n'est pas toujours ressentie comme une menace puisqu'à plusieurs reprises on a pu observer sa capacité à fédérer et à intégrer socialement différents groupes socio-ethniques. Le cinéma agit souvent comme un véritable vecteur d'américanité. Les réformateurs sont en fait confrontés au problème suivant : comment avoir de l'influence sur l'industrie du film sans mettre en péril la coopération existant entre les acteurs du progressisme et les professionnels du cinéma ?⁸⁹

a.2. La nature controversée du cinéma

Dès les années 1910, on s'interroge sur la nature du cinéma et les droits ainsi que les libertés qui en découleraient : est-ce une forme d'art et d'expression ou seulement une activité commerciale ? Le cinéma peut-il alors s'exprimer de manière totalement affranchie ou doit-on le soumettre à certaines restrictions ? La réponse vient le 23 février 1915, avec l'arrêt de la Cour suprême des États-Unis, *Mutual Film Corporation v. Industrial Commission of Ohio*. En 1913, la compagnie de production Mutual remet en cause la validité de la censure établie par la cour de district de l'État d'Ohio car elle la considère inconstitutionnelle puisque cet arrêt s'oppose aux principes de liberté d'expression garantis par le premier amendement de la Constitution des États-Unis⁹⁰. Elle fait donc appel devant la Cour suprême en plaidant que les lois de censure de l'État de l'Ohio violent la constitution fédérale de trois façons : en plaçant des sanctions restreignant le commerce entre les États, en entravant la liberté d'expression et de publication et en se substituant illégalement au pouvoir législatif. La Cour fait rendre son verdict par le juge Joseph McKenna qui rejette avec force les plaintes de Mutual pour plusieurs raisons : d'abord, les conditions d'exploitation n'ont pas d'incidence sur les échanges commerciaux entre les États ; ensuite, parce que chaque État peut utiliser son

⁸⁹ Nancy J. Rosenbloom, "Between Reform and Regulation: The Struggle over Film Censorship", pp. 308-309.

⁹⁰ Garth Jowett, *Film: the Democratic Art*, p. 120.

pouvoir exécutif comme il l’entend ; finalement, les films sont peut-être des « véhicules de la pensée » mais n’en demeurent pas moins des produits de consommation⁹¹. Le cinéma est considéré comme une activité avant tout commerciale et non artistique, c’est pourquoi on ne peut lui octroyer les mêmes garanties concernant la liberté d’expression. La Cour suprême établit une distinction tranchée entre divertissement et art, mais aussi entre divertissement et information. Selon elle, les films ne peuvent pas contenir de discours donc il n’est nul besoin de les protéger au niveau fédéral :

Il ne faut pas perdre de vue que la diffusion des films est purement et simplement une activité mercantile, ayant pour origine et pour moteur le profit, comme les autres formes de spectacle. Le cinéma ne doit pas être considéré ou n’a pas vocation à être considéré comme faisant partie de la presse nationale ou comme similaire aux organes d’opinion. Les films sont de simples représentations d’événements, d’idées et de sentiments publiés ou connus ; ils sont sans aucun doute vivants, utiles, distrayants, mais aussi capables d’être nocifs car, ils en ont le pouvoir, un pouvoir d’autant plus grand du fait de leur dimension attractive et de leurs conditions de diffusion.⁹²

En outre, les films devront être soumis à l’observation d’une commission locale avant d’avoir l’accord d’être diffusés publiquement dans l’État de l’Ohio. Celle-ci peut effectuer des modifications et des coupes sur les produits visionnés, si bon lui semble. Seuls les films jugés moraux, éducatifs, drôles et inoffensifs (*moral, educational, or amusing and harmless character*) peuvent obtenir l’aval des censeurs⁹³. Si les distributeurs et les exploitants de salle ne se plient pas aux nouvelles mesures établies par l’arrêt, ils devront s’acquitter d’une amende et attendre que les films aient été évalués pour qu’ils soient remis en circulation. Suite à cette décision, d’autres commissions à travers le pays se voient en mesure de censurer les films dans les États dont ils dépendent.

La position de la Cour suprême est intéressante car elle trahit la méfiance et les appréhensions ressenties par les autorités américaines concernant le pouvoir et l’influence du

⁹¹ Nancy J. Rosenbloom, “Between Reform and Regulation: The Struggle over Film Censorship”, pp. 316-317.

⁹² *Mutual Film Corp v. Industrial Commission of Ohio*, 236 US 230 (1915)

Cité dans Garth Jowett, *Film: the Democratic Art*, p. 120.

Ma traduction : “It cannot be put out of view that the exhibition of moving pictures is a business pure and simple, originated and conducted for profit, like other spectacles, not to be regarded, nor intended to be regarded as part of the press of the country or as organs of public opinion. They are mere representations of events, of ideas and sentiments published or known; vivid, useful and entertaining, no doubt, but capable of evil, having power for it, the greater because of their attractiveness and manner of exhibition”.

⁹³ *Mutual Film Corp v. Industrial Commission of Ohio*, 236 US 230 (1915)

Intégralité du texte de la décision consultée le 29 mars 2010 sur le site : http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/mutual_film.cfm

cinéma, et, cependant, elles essaient de minimiser le rôle de celui-ci en considérant qu'il n'a pas la même capacité à disséminer les idées que d'autres formes d'expression. En le rabaissant au statut d'une pratique marchande, elles peuvent sans difficulté s'arroger le droit de le contrôler, ce qui est même présenté comme un mal nécessaire pour l'empêcher d'être utilisé de manière nuisible. Du fait de cet arrêt, la censure du cinéma devient donc légale dans l'ensemble du pays, puisqu'elle permettrait en théorie d'éviter, si nécessaire, des dérapages préjudiciables à la population. Les films sont vus comme un danger, ou à l'inverse, comme une forme d'amusement trivial qui, au même titre que bon nombres d'attractions, manque de respectabilité. Ce point de vue sur la nature et les effets du cinéma est relativement paradoxal car il est difficile de se sentir menacé par une chose à laquelle est accordée si peu de crédit. Si les films sont des divertissements incapables de porter efficacement un message, quel est alors l'intérêt de les censurer ? S'ils ne fournissent que distraction, est-il vraiment nécessaire de considérer que la population doit en être protégée ? Cette décision demeure néanmoins un véritable coup porté à la profession qui voit la valeur de son travail remise en cause et dénigrée. Elle prend alors la véritable mesure de l'hostilité suscitée par les images en mouvement. De plus, on s'aperçoit qu'il existe des corrélations entre l'adhésion et l'engouement du public et les suspicions des milieux de pouvoir vis-à-vis du cinéma que McKenna dépeint comme « une force sociale incontrôlée » (*an unregulated social force*)⁹⁴; en somme, plus la population aime les films, plus les autorités veulent les maîtriser.

a.3. De la difficulté d'établir des critères et des mesures d'intervention

Un problème majeur qui se pose à l'époque est la difficulté d'évaluer les films. Les autorités exerçant une forme de contrôle demeurent extrêmement vagues quant aux critères retenus pour juger de la qualité ou de la décence d'une production. Puisqu'il n'existe pas d'organisme national à même de gérer la censure et de fixer des règles précises et harmonisées, l'appréciation des films est laissée à la discrétion de chaque commission locale ou régionale⁹⁵. Même s'il est quelque peu dommageable pour l'industrie du cinéma, l'arrêt *Mutual Film Corp v. Industrial Commission of Ohio* met en lumière certaines incohérences du système de contrôle des films tel qu'il existe dans les années 1910. Il prend également en

⁹⁴ *Mutual Film Corp v. Industrial Commission of Ohio*, 236 US 230 (1915)

Intégralité du texte de la décision consultée le 29 mars 2010 sur le site : http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/mutual_film.cfm

⁹⁵ Garth Jowett, *Film: the Democratic Art*, p. 118-119.

compte les reproches adressés par les professionnels qui déplorent le caractère despotique de ces pratiques et considèrent que le texte ne répond pas de manière satisfaisante à leurs besoins :

L’objection faite à la loi est qu’elle ne fournit pas de critère pour établir ce qui est éducatif, moral, distrayant ou inoffensif, et laisse de fait la décision à un jugement arbitraire, fantaisiste ou capricieux ; ou, ces situations extrêmes mises à part, laisser des opinions différentes, pouvant être entretenues sur l’effet des films et permettant à « l’équation personnelle » d’entrer en ligne de compte, aurait pour effet de faire subir une « discrimination injuste à certains films de propagande », tandis que d’autres pourraient être approuvés sans être remis en cause.⁹⁶

Puisqu’il n’existe pas de grille ou de principes généraux fixes pour juger les films, l’appréciation subjective est le facteur dominant dans le jugement des instances de censure et elle ne fournit pas un outil d’évaluation neutre et équitable. Ce sont les goûts personnels, et non des caractéristiques exactes et factuelles, qui déterminent si un film peut obtenir validation ou non. Les choix vont dépendre de la sensibilité, de la prudence ou de la flexibilité de chaque groupe, et d’un État à l’autre, les films censurés ne seront vraisemblablement pas les mêmes. Dans de telles conditions, des disparités importantes ne peuvent que voir le jour, aucune décision collégiale sur le mérite et la bienséance des films ne pouvant être prise. Les usages diffèrent d’un bout à l’autre du pays et, même si la sanction commune est en général une contravention ou une pénalité forfaitaire, le sort réservé aux films non validés par les commissions de censure n’est pas clairement énoncé : sont-ils retirés définitivement du marché ? Sont-ils soumis de force à des coupes avant d’être réintégrés sur les écrans ? Qui du producteur ou de l’exploitant doit s’acquitter de l’amende ? D’autres problèmes sont également irrésolus : comment le comité peut-il voir tous les films qui sortent ? Dans le lot des films non visionnés, n’y a-t-il pas des œuvres qui mériteraient d’être plus durement sanctionnées que d’autres ayant déjà subi le joug des censeurs ? Comment savoir si l’on a réellement ciblé les bons produits quand on n’est pas en mesure de les voir tous ? Une multitude de questions restent en suspens et on s’aperçoit qu’il est bien difficile de mener une

⁹⁶ *Mutual Film Corp v. Industrial Commission of Ohio*, 236 US 230 (1915)

Ma traduction : “The objection to the statute is that it furnishes no standard of what is educational, moral, amusing, or harmless, and hence leaves decision to arbitrary judgment, whim, and caprice; or, aside from those extremes, leaving it to the different views which might be entertained of the effect of the pictures, permitting the “personal equation” to enter, resulting “in unjust discrimination against some propagandist film,” while others might be approved without question”.

politique commune de supervision quand le système repose essentiellement sur des pratiques locales et des appréciations intimes.

b) Le gouvernement, la censure et l'industrie du cinéma

Était-il possible d'installer une forme d'intervention gouvernementale pour vérifier la qualité et le contenu des films ? À partir de 1913, avec la sortie en salle de films au propos hors normes, tels que *A Traffic in Souls* (1913, Independent Moving Picture Co.) sur la traite des blanches et *The Birth of a Nation* (1915, David W. Griffith Corp.) qui adopte un point de vue raciste, le débat sur le besoin d'une instance étatique pour réguler les films au niveau national s'intensifie. On évoque au Congrès la possibilité d'établir une commission fédérale de censure cinématographique (*Federal Film Censor Board*) ; les organisations alors en place, en particulier le *National Board of Review* dont nous reparlerons, sont jugées inefficaces car effectuant un travail trop parcellaire, et, dans certains cas, elles sont même considérées comme étant sous le contrôle de l'industrie du cinéma⁹⁷. C'est en 1915, que le représentant au Congrès, Dudley Mays Hughes, présente le premier projet de loi pour qu'on crée une commission fédérale du film au sein du département de l'Intérieur ; elle serait composée de cinq membres, nommés par le président, effectuant des mandats de six ans. Le projet est rejeté, puis il en sera soumis plusieurs du même type entre 1915 et 1921, sans qu'aucun ne remporte de succès probant⁹⁸. L'initiative d'une unité d'évaluation fédérale ne voit jamais le jour, cependant des commissions gérées par les gouvernements des différents États apparaissent. Nous avons vu le cas de l'Ohio ; on peut citer également la Pennsylvanie, le Maryland, le Kansas, le Massachusetts, l'État de New York et la Virginie qui s'organisent pour faire la chasse aux films dits inappropriés⁹⁹.

Pour certains professionnels du cinéma, tel David Wark Griffith, qui répond aux attaques subies par son film controversé *The Birth of a Nation* dans un pamphlet de 1916 intitulé *The Rise and Fall of Free Speech*, la censure met en péril la création artistique et appauvrit le contenu intellectuel des informations mises à la disposition du spectateur américain et étranger. Censurer revient à niveler par le bas, à dénigrer et sous-estimer

⁹⁷ Lee Grieveson et Peter Krämer, "Cinema and Reform", dans Lee Grieveson, Peter Krämer (dir.), *The Silent Cinema Reader*, p. 140.

⁹⁸ Garth Jowett, *Film: the Democratic Art*, pp. 122-123.

⁹⁹ Lee Grieveson et Peter Krämer, "Cinema and Reform", p. 140.
Garth Jowett, *Film: the Democratic Art*, p. 119.

l’intelligence et les capacités de jugement du public, à l’infantiliser et à freiner sa compréhension du monde. Ce n’est donc pas une démarche saine, légitime ou bienveillante parce que fondée sur le mépris. Mais Griffith note que malheureusement la population se laisse influencer et défend de moins en moins le cinéma. Il s’oppose avec fermeté au statut indigne attribué au cinéma par la décision de 1915 et revalorise sa force comme moyen d’expression égal à la presse :

Aujourd’hui la censure des films à travers le pays tout entier fait obstacle de manière inquiétante au développement de cet art. Si une opposition intelligente à la censure avait été mise en place quand elle est devenue manifeste, il aurait été facile d’en venir à bout. [...] L’intégrité de la liberté d’expression et de publication n’a jamais vraiment été attaquée dans ce pays avant l’arrivée du cinéma, quand les forces de l’intolérance se sont saisies de cette nouvelle forme d’art en prétextant une attaque contre nos libertés. Le cinéma est un moyen d’expression aussi respectable et décent que tous ceux découverts par l’humanité à ce jour. Un peuple qui accepterait la suppression de cette forme d’expression se soumettrait sans conteste à la suppression ce que nous révérons, à savoir la presse écrite. Et pourtant, partout dans le pays, dans toutes les couches de la population, nous trouvons l’idée que le cinéma devrait être censuré [...] Si les censeurs d’aujourd’hui avaient existé jadis et mené leurs théories jusqu’à leur conclusion logique, l’Iliade d’Homère n’aurait pas été écrite; pas plus que ce grand livre exaltant écrit à la gloire de l’espèce humaine, qu’on appelle la Bible.¹⁰⁰

La censure est, selon lui, une pratique injustifiée ne s’inscrivant dans aucune des traditions intellectuelles ancestrales mais reposant sur les élucubrations de certains membres de la société moderne. Ces principes puritains sont contraires aux idées et aux images véhiculées dans les grandes œuvres, quel que soit leur support. En outre, pour Griffith, censurer une œuvre, c’est lui enlever sa richesse, sa texture, sa solidité pour ne proposer finalement qu’un produit au rabais, sans contenu, qui dénaturera le sens de l’histoire telle qu’elle doit être racontée.

¹⁰⁰ D.W. Griffith, *The Rise and Fall of Free Speech in America* (1916).

Extraits du texte consultés le 29 mars 2010 sur le site : <http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/USAgriffith.htm>
Ma traduction : “Today the censorship of moving pictures throughout the entire country is seriously hampering the growth of the art. Had intelligent opposition to censorship been employed when it first made itself manifest, it could easily have been overcome. [...] The integrity of free speech and publication was not again attacked seriously in this country until the arrival of the motion picture, when this new art was seized by the powers of intolerance as an excuse for an assault on our liberties. The motion picture is a medium of expression as clean and decent as any mankind has ever discovered. A people that would allow the suppression of this form of speech would unquestionably submit to the suppression of that which we all consider so highly, the printing press. And yet we find all through the country, among all classes of people, the idea that the motion picture should be censored [...] Had the modern censors existed in past ages and followed out their theories to a logical conclusion, there would have been written no Iliad of Homer; there would not have been written for the glory of the human race that grand cadence of uplift called the Bible”.



Le Monde : « Je ne peux pas accepter ce tissu – il n'y a rien à part la chaîne ! »,
le cinéma : « Désolé, monsieur! le censeur a pris toute la trame ! »

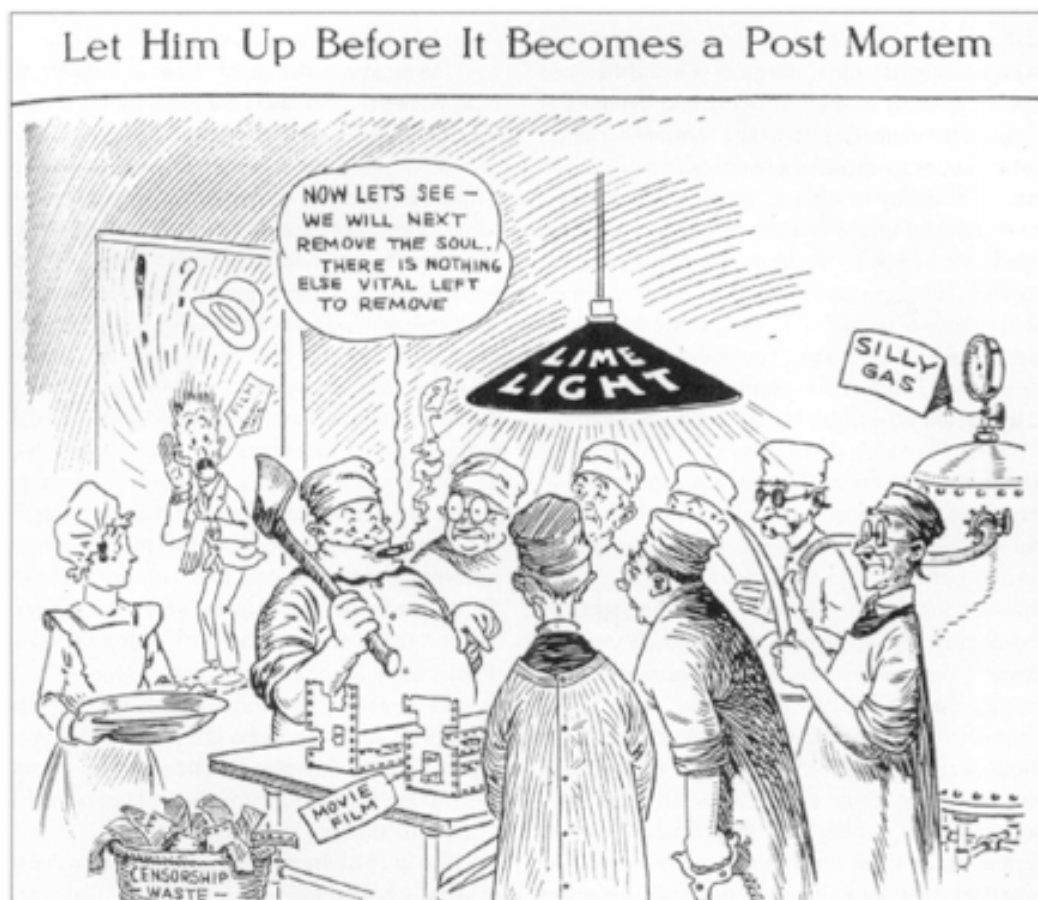
**Document 42 – L'illustration accompagnant le pamphlet de Griffith
*The Rise and Fall of Free Speech in America***

Source: Lee Grieveson, *Policing cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*¹⁰¹

L'idée d'une participation du gouvernement fédéral à l'évaluation des films essuie constamment un refus catégorique de la part de l'industrie du cinéma ; elle considère que le pouvoir ne connaît pas le cinéma et le censurerait de manière arbitraire, plutôt que de le réguler de façon éclairée. Hollywood le juge inapte à mener à bien une tâche d'examen et de conseil ne passant pas par de la répression. La méfiance des professionnels du cinéma à l'égard du gouvernement est accrue; afin de mettre en déroute les projets proposés par le Congrès, ils lancent des campagnes anti-censure dénonçant les risques d'une action gouvernementale. L'illustration ci-après, parue dans une publication populaire à grand tirage, montre de façon percutante les censeurs du gouvernement en train d'opérer un patient qui n'est autre qu'un film. Le titre (*Ranimez-le avant que cela devienne une autopsie*) et certains éléments suggèrent que l'intervention tourne à l'assassinat. À force de multiplier les opérations, ils vont finir par avoir raison du film qu'il faudrait guérir et non pas anéantir. Le corps couché sur la table est constitué de pellicules déjà bien endommagées, et donc difficilement utilisables. Les censeurs ne disposent pas d'instruments chirurgicaux de précision mais brandissent des armes telles que la hache ou le sabre, ou des outils comme la scie qui ne semblent guère permettre de remettre le film d'aplomb ! L'accumulation et le gâchis de pellicules jetées dans le grand panier ainsi que la bulle (« *Maintenant voyons – nous allons ensuite enlever l'âme. Il n'y plus d'autres organes vitaux à retirer* ») nous permettent de comprendre qu'ils ont presque totalement évidé le film ; il ne lui reste que son âme tant que les censeurs ne s'y attaquent pas. Cette parodie d'opération est une véritable mise à mort,

¹⁰¹ Lee Grieveson, *Policing cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America* (Berkeley : University of California Press, 2004), p. 197.

et il n’y a quasiment aucune chance pour que le cinéma se remette de ce type carnage. Les censeurs ne sont capables de faire qu’un travail de boucher qui menace l’existence du cinéma.



Document 43 – Une illustration militante publiée dans le magazine *Photoplay* en 1915.
Source : Samantha Barbas, “The Political Spectator: Censorship, Protest and the Moviegoing Experience”¹⁰²

Pour signifier son opposition à ce qu’elle vit comme une menace, l’industrie du cinéma n’hésite pas à sortir l’artillerie lourde. La profession en appelle également au soutien de la population pour lutter contre les assauts du monde politique. En 1917, la *NAMPI* distribue chez les exploitants de salle des affiches, des pétitions, des cartons d’intertitres qu’elle leur demande de diffuser, afin de pouvoir défendre directement sa cause auprès du public. Le cinéma dénonce de manière ouverte et virulente les tentatives d’intervention du gouvernement et essaie d’éveiller une certaine conscience politique chez le spectateur. Il reprend, en les adaptant, des thématiques de controverse traditionnelle, comme la dénonciation du « *Big Government* », la mise en péril des idéaux démocratiques américains, la restriction des libertés individuelles, ou la surimposition de la population.

¹⁰² Samantha Barbas, “The Political Spectator: Censorship, Protest and the Moviegoing Experience, 1912-1922”, *Film History*, vol.11, no.2, *Émigré Filmmakers and Filmmaking* (1999), p. 221.

1. La population de ce pays ne veut pas d'hommes politiques rémunérés comme censeurs de leurs divertissements. Pourquoi barrer la route aux films avec la censure ?	2. La censure dans les salles de cinéma jette l'opprobre sur l'industrie, de manière injuste, discriminante et contraire à l'esprit de nos institutions libres.	3. Maintenons la qualité des films et maintenons-les hors de la sphère politique. Nous ne pensons pas que la population américaine veuille de la censure.
4. Nous protestons contre la censure des films. Les Américains sont les meilleurs juges concernant leurs divertissements.	5. La censure est anti-américaine et entraîne une augmentation des impôts.	6. La censure place le divertissement populaire à la merci des illuminés et des hommes politiques.
7. Le bon sens du public américain est la seule censure nécessaire.	8. La censure est un fardeau inutile imposé aux contribuables. Votez contre!	9. La direction de cette salle souhaite la coopération de ses clients pour offrir des divertissements sains et de qualité. Nous ne voulons pas de censure « institutionnalisée » des films.

Document 44 – Diapositives anti-censure présentées au public, reproduites dans *Moving Picture World* (24 mars 1917)

Source: Samantha Barbas, "The Political Spectator: Censorship, Protest and the Moviegoing Experience"¹⁰³

L'idée fondamentale des années 1910 est qu'une régulation bénéfique de l'industrie cinématographique ne peut se faire qu'indépendamment du pouvoir fédéral. La profession se battra bec et ongles pour qu'on ne lui impose pas une censure, mais elle n'est toutefois pas opposée à un contrôle des films et à la mise en place de changements, tant que cela est géré par des organisations qui ne sont pas liées au gouvernement. À mesure que le cinéma devient puissant, il veut fixer lui-même les conditions de sa transformation et son amélioration.

2. Une réglementation qui passe par la volonté de l'industrie cinématographique

Pendant les années 1910 et 1920, il paraît absolument inconcevable et inacceptable d'autoriser la mise en place d'un organe gouvernemental de censure car le terme est tabou. En effet, pour beaucoup d'Américains, cette forme de contrôle social est aussi insupportable que contraire aux principes de leur culture. L'idée d'une surveillance officielle indigne effraie car cela va à l'encontre des pratiques d'un régime démocratique. Depuis toujours, les citoyens des

¹⁰³ Samantha Barbas, "The Political Spectator: Censorship, Protest and the Moviegoing Experience, 1912-1922", pp.220-221.

Ma traduction :

1. The people of this country do not want salaried politicians as censors of their amusements. Why hamper moving pictures with censorship?	2. Censorship of moving pictures places a brand on the industry that is unjust, discriminating against the spirit of our free institutions.	3. Keep the pictures clean and keep them out of politics. We do not believe the American people want censorship.
4. We protest against the censorship of moving pictures. Americans are the best judges of their own amusements.	5. Censorship is unAmerican and results in higher taxes.	6. Censorship places the people's amusement at the mercy of cranks and politicians.
7. The sound common sense of the American public is the only necessary censorship.	8. Censorship is an unnecessary burden on taxpayers. Vote against it!	9. The management of this theatre desires the cooperation of its patrons in providing good clean entertainment. We want no 'legalised' censorship of motion pictures.

États-Unis considèrent avec suspicion toute forme d’intervention de la part du gouvernement fédéral, perçue comme une entrave à leurs libertés. Pour éviter à tout prix le principe d’une censure fédérale, il est suggéré que s’opère une sélection volontaire ou une autorégulation¹⁰⁴ qui passerait par des organisations indépendantes, liées de plus ou moins loin à l’industrie du film. L’idée que le cinéma doit se corriger lui-même semble avoir existé pendant toute la période muette puisque trois comités majeurs sont successivement mis en place au cours des deux premières décennies du vingtième siècle, tous ayant pour mission d’examiner et contrôler, dans une certaine mesure, le contenu des films. Ainsi, on peut se demander si très rapidement la parole cinématographique ne s’est pas vue quelque peu limitée, voire muselée, pour que le pays ne soit jamais réellement présenté de manière problématique ou négative dans les films. La participation du cinéma au progrès social voulu par les réformateurs reposait-elle sur un travail de dissimulation visant à donner une certaine image, positive mais illusoire, de l’Amérique ? Par l’intervention répétée d’organismes de vérification, ne cherchait-on pas déjà à mettre en place l’« *escapism* » hollywoodien, cette tentative d’échapper à la réalité qui va culminer à partir de la crise de 1929, pour ne pas montrer le véritable visage des États-Unis ?

a) Utiliser un porte-parole indépendant: Du *National Board of Censorship* au *National Board of Review*

a.1. Première génération : Le *National Board of Censorship*

Dès mars 1909, à New York, un organisme chargé de gérer le bon fonctionnement de l’industrie cinématographique voit le jour ; il s’agit du *National Board of Censorship* administré par le *People’s Institute*¹⁰⁵ de Charles Sprague Smith. Sa création fait suite à un

¹⁰⁴ Garth Jowett, *Film: the Democratic Art*, pp. 125-129.

¹⁰⁵ Le *People’s Institute*, fonctionnant de 1897 à 1934, fait partie de la *Cooper Union for the Advancement of Art and Science*. Il est fondé et dirigé par Charles Sprague Smith (ancien professeur d’allemand et de littérature comparée à l’université de Columbia) pour pallier les manques du système éducatif américain traditionnel et offrir aux immigrants un accès plus aisé à la culture et à la société américaines. On y propose des cours en sciences sociales, littérature, histoire, des séminaires, des réunions, des concerts pour garantir une approche intellectualisée et non politisée. L’institut encourage et parraine également des événements culturels dans les communautés et paroisses avoisinantes.

Jennifer Fronc, *New York Undercover: Private Surveillance in the Progressive Era* (Chicago: University of Chicago Press, 2009), pp. 123-124; 209.

événement local : la fermeture des salles de cinéma par le maire McClellan¹⁰⁶, à cause du caractère douteux de certains lieux de projection ainsi que du contenu des films montrés. Au cours d'une série d'auditions organisées à l'hôtel de ville, le cinéma est accusé de répandre l'immoralité auprès de la population. De plus, les producteurs comme les exploitants sont considérés comme des hommes sans scrupules, capables de tout pour amasser des fortunes. McClellan, sentant qu'il dispose d'un certain aval, fait fermer l'ensemble des salles le 24 décembre 1908. Deux jours plus tard, un collectif de professionnels du film, mené par William Fox, obtient du pouvoir judiciaire une injonction levant la sanction et permettant de rouvrir¹⁰⁷. Le *People's Institute*, qui avait défendu la cause du cinéma devant le maire, se revendique organisme citoyen de recherche et d'activités sociales et se propose d'essayer de trouver une solution pour exploiter le potentiel du cinéma comme force récréative, éducative et artistique sans que les bonnes mœurs soient pour autant mises en danger par ce nouveau média. Ses représentants déclarent que les spectateurs doivent être protégés et conseillés pour qu'ils bénéficient pleinement des bienfaits contenus dans les images en mouvement. Comme le souligne Wilton A. Barrett, en 1926, dans un article expliquant en détail le fonctionnement du *Board*, l'industrie du film n'est en rien dans la création de cette première instance de veille et elle ne la contrôle pas. Il précise les objectifs initiaux du *National Board of Censorship* qui fonctionne de manière indépendante et conduit ses opérations comme il l'entend. Néanmoins, le comité est désireux de coopérer au mieux avec la profession cinématographique pour qu'elle reconnaisse réellement la valeur et la validité de son action¹⁰⁸.

Le *National Board of Censorship* est géré par John Collier¹⁰⁹, émissaire du *People's Institute*, soutenu d'abord par les exploitants de salle, puis par les antennes de distribution des compagnies Edison, Biograph, Pathé et Gaumont. Collier est désireux de construire un véritable partenariat avec l'industrie du cinéma car la censure ne peut être que plus efficace et

¹⁰⁶ George Brinton McClellan, Jr. (1865–1940), fils d'un héros de la guerre de Sécession, est diplômé de Princeton. Il est d'abord reporter puis rédacteur en chef de journaux à New York. Après avoir siégé huit ans au Congrès, ce démocrate va être maire de New York de 1904 à 1909. Il est élu une première fois en 1903, puis il est à nouveau plébiscité en 1905 contre les candidats William M. Ivins, républicain, et William Randolph Hearst, indépendant. En même temps que sa carrière politique, il conserve un intérêt marqué pour l'éducation et présente de nombreuses conférences. Après ses différents mandats, il embrasse une carrière universitaire en devenant professeur d'histoire économique à Princeton.

¹⁰⁷ Garth Jowett, *Film: the Democratic Art*, pp. 111-113.

¹⁰⁸ Wilton A. Barrett, "The Work of the National Board of Review", *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol.128 (novembre 1926), p. 177.

¹⁰⁹ John Collier (1884–1968), originaire de l'État de Georgie, est un anthropologue de Columbia University, spécialiste des Amérindiens. Il devient par la suite « *Commissioner for Indian Affairs* » de 1933 à 1945.

positive si les professionnels s’y soumettent de manière volontaire et comprennent pourquoi il faut adopter certaines mesures restrictives. Ils doivent présenter leurs films pour qu’ils soient jugés, avant que l’on ne les diffuse massivement. Pour convaincre ces derniers des avantages de cette subordination consentie, il suggère qu’en plus de redorer le blason de l’industrie cinématographique auprès du public, cette initiative permettrait, d’une part, d’augmenter le nombre de spectateurs, et, d’autre part, faire taire les détracteurs des films qui veulent imposer au cinéma des lois dangereuses et irraisonnées¹¹⁰. Suite aux inspections avant promotion, le *Board* et les entreprises concernées doivent arriver à un accord mutuel ; les producteurs doivent appliquer une partie ou la totalité des changements suggérés pour obtenir l’aval final du *Board’s General Committee* et l’accord de diffusion¹¹¹.

La profession répond de manière assez favorable à l’offre de Collier et les entreprises membres du Trust d’Edison, tout comme les producteurs indépendants, se prêtent très rapidement au jeu les uns après les autres. Les compagnies de la *MPPC* donnent même des directives aux exploitants avec qui elles travaillent pour être sûres qu’ils adoptent la même ligne de conduite et se plient aux exigences du *NBC*. Le 25 mars 1909, Le *Board of Censorship* conduit sa première inspection de films. Malheureusement, ses bonnes relations avec l’industrie ne vont pas durer longtemps car, dès août 1909, le comité se vante de censurer près de 75% des films visibles aux États-Unis, certains produits échappant toutefois à son contrôle, comme par exemple les films spéciaux ou longs métrages exceptionnels et les films produits secrètement. Le *NBC* se flatte également de mettre en place et de maintenir des critères nationaux élevés permettant aux films américains de s’imposer facilement face aux productions étrangères, considérées comme inférieures, voire médiocres, puisqu’elles ne sont pas examinées par un corps d’inspecteurs éclairés et retravaillées grâce à leurs conseils¹¹². Le travail du *Board* est présenté comme un moyen d’améliorer la qualité des produits américains plutôt que comme une forme de sanction et de limitation de la liberté artistique. On veut convaincre qu’il relève de l’utilité publique et non de la censure arbitraire.

Malgré une dimension locale initiale, ce projet va se voir attribuer une envergure d’ordre national, influençant par conséquent les pratiques sur l’ensemble du territoire américain. Quand le *National Board of Censorship* voit le jour, il existe d’autres initiatives régionales dans le pays, gérées en général par les municipalités, afin que soit évitée

¹¹⁰ Nancy J. Rosenbloom, “Between Reform and Regulation: The Struggle over Film Censorship”, p. 309.

¹¹¹ Wilton A. Barrett, “The Work of the National Board of Review”, p. 178.

¹¹² Nancy J. Rosenbloom, “The Struggle over Film Censorship in Progressive America”, p. 310.

l'intervention des États, les populations comme les professionnels préférant des décisions plus souples, prises au niveau de la communauté locale¹¹³. Néanmoins, le fait de mettre en place le *National Board of Censorship* est rassurant pour l'industrie du cinéma car elle craint que des interventions régionales, disparates et protéiformes, ne la sclérosent. Un organisme unique de contrôle, fixant une fois pour toutes la règle du jeu, paraît bien plus simple à la profession qui aurait ainsi moins de difficultés à négocier avec un seul interlocuteur¹¹⁴. Cependant, l'apparition du *NBC* ne met pas fin aux pratiques locales non concertées, car différentes réglementations concernant les films sont toujours appliquées dans les années 1910. On peut citer l'exemple de New York, pourtant berceau du *Board*, qui, en 1913, instaure des lois municipales pour réguler la création et l'expansion des salles de projection¹¹⁵. Le *National Board of Censorship* tel qu'il existe alors n'est pas encore assez précis, fédérateur et puissant ; il faut donc le réviser pour le rendre plus efficace. De plus, la présence du terme « *Censorship* » dans son nom semble lui porter préjudice car on se méprend sur la nature des tâches qu'il remplit. Wilton Barrett explique que, d'une part, les spectateurs commencent à imaginer qu'un groupe d'officiels municipaux s'octroie le droit de régenter le divertissement public en faisant pression sur le *NBC* ; d'autre part, le comité envisage son travail de manière moins restrictive et plus « constructive », et on se pose de nombreuses questions sur les critères permettant d'évaluer ce qui doit être maintenu ou conservé, aucune explication précise n'ayant vraiment été donnée¹¹⁶.

a.2. Deuxième génération: Le *National Board of Review* et l'essor national

En 1915, le *National Board of Censorship* se transforme en *National Board of Review of Motion Pictures (NBR)* et devient ce que Garth Jowett appelle « la voix publique officielle de l'industrie du film » (*the official public voice of the film industry*)¹¹⁷. Une fois rebaptisée, l'organisation sous une forme nouvelle semble à même de mieux définir ses modalités de fonctionnement. Elle joue un véritable rôle social en guidant une population perdue et déconcertée face à l'offre grandissante et incontrôlée des films. Le cinéma est comparé à un cheval sauvage, dangereux pour la société, que la *NBR* va essayer de dompter pour qu'il

¹¹³ Garth Jowett, *Film: the Democratic Art*, pp. 114-115.

¹¹⁴ Nancy J. Rosenbloom, "The Struggle over Film Censorship in Progressive America", p. 310.

¹¹⁵ Garth Jowett, *Film: the Democratic Art*, pp. 117.

¹¹⁶ Wilton A. Barrett, "The Work of the National Board of Review", p. 178

¹¹⁷ Garth Jowett, *Film: the Democratic Art*, p. 126.

puisse devenir utile à la communauté¹¹⁸. Le principe fondateur est donc le suivant : le cinéma peut apporter énormément à tous, à condition qu’il soit bridé et maîtrisé par un organisme fort et déterminé, qui, cette fois, va avoir des relations plus étroites avec le milieu cinématographique. On notera d’ailleurs qu’un véritable besoin d’organisation de la profession se fait sentir à l’époque, puisqu’un an plus tard, en 1916, est créée l’Association Nationale de l’Industrie du Cinéma (*National Association of the Motion Pictures Industry* ou *NAMPI*), ayant pour but de coordonner les différents secteurs du milieu.

Selon Wilton Barrett, la structure en expansion du *National Board of Review of Motion Pictures*, son action et ses objectifs sont alors les suivants :

Le *National Board of Review of Motion Pictures*, situé au 70 de la Cinquième Avenue, à New York, est une organisation de citoyens formés, bénévoles et désintéressés. Elle compte jusqu’à plus de 300 personnes qui évaluent les films à New York avant qu’ils ne sortent dans les salles publiques. Ces gens sont épaulés par des membres conseillers associés et d’autres groupes de citoyens affiliés dans diverses localités à travers le pays. Le *National Board* s’oppose à toute forme de censure institutionnalisée et préconise une méthode constructive de sélection des meilleurs films, de publication de classements et d’informations les concernant. Elle recherche aussi des publics élargis et des soutiens pour ces films par un travail au niveau de chaque communauté. Cela permet d’encourager les producteurs à réaliser les films les plus aboutis possibles, les exploitants à les diffuser, et d’aider la population à accéder à ce que le grand écran a de mieux à offrir.¹¹⁹

L’organisation fait intervenir la *vox populi* en faisant appel à des citoyens, élus par la commission pour une période de six mois ; ils sont chargés de fournir une évaluation (*review*) des films qui seront ensuite montrés en salle, en établissant si ces productions proposent ou non une image décente ou acceptable. Leur avis et leurs goûts sont censés refléter ceux de la population dans son ensemble. Tous les types de films susceptibles d’être présentés à un public américain sont jugés : les drames, les comédies, les films d’action, les dessins animés, les images d’actualité, et même les films éducatifs, institutionnels ou industriels. À peu près

¹¹⁸ Wilton A. Barrett, “The Work of the National Board of Review”, p. 175.

¹¹⁹ Wilton A. Barrett, “The Work of the National Board of Review”, p. 175.

Ma traduction : “the National Board of Review of Motion Pictures, 70 Fifth Avenue, New York City, is a trained, volunteer, disinterested citizen organization, composed of upward of three hundred people reviewing films in New York City before they are released for general exhibition to the public, with associate, advisory members and affiliated citizen groups in many localities throughout the country. The National Board is opposed to legal censorship and in favor of the constructive method of selecting the better pictures, publishing classified lists of, and information about them, and building up audiences and support for them through the work of community groups, in order that the producers may be encouraged to make the finest pictures and exhibitors to show them, and the people in general helped to a response to the best that the screen has to offer”

90% des images produites par l'industrie cinématographique américaine sont soumises à leur appréciation, et elles sont validées pour la diffusion par la mention « agréé par le *NBR* » (*Passed by the National Board of Review*)¹²⁰. Pour véhiculer l'information concernant les films sélectionnés, des listes, un bulletin hebdomadaire au début, puis un magazine mensuel à partir de 1926, le *National Board of Review Magazine*, circulent à travers le pays pour être distribués tant aux exploitants qu'à la population¹²¹.

Le *NBR* existe grâce au soutien financier des producteurs américains, qui versent une contribution pour chaque film examiné et soumis à des propositions de changement. De plus, les compagnies de distribution et de production cinématographiques accueillent et organisent les visionnages qui permettront aux membres de la commission de rendre leur verdict¹²². Les présentations de films ne se déroulent pas dans des lieux neutres ou dans des circonstances favorisant une appréciation totalement objective. Cette dépendance économique et fonctionnelle vis-à-vis de l'industrie du film laisse beaucoup d'observateurs sceptiques car ils doutent de l'autonomie et de l'authenticité des avis émis par organisation qui ne semble pas pouvoir se permettre de s'aliéner sa principale source de subsistance. Il est dès lors peu probable qu'il n'existe pas une forme d'entente tacite entre le *NBR* et le milieu cinématographique qui le finance, et on met en question la validité des jugements du *Board*. Néanmoins, le *National Board of Review* n'est pas officiellement affilié à la profession. Bien que lui étant fortement liée, la commission demeure pourtant une « institution publique » libre dont la fonction principale est de permettre aux films de « s'améliorer sur le plan moral, éducatif et artistique, en attirant l'attention des spectateurs, des producteurs et des exploitants sur les éléments les plus corrects que l'on peut trouver à l'écran »¹²³. Le *NBR* affirme s'opposer à toute forme de censure légale et être en faveur d'une « méthode constructive », reposant sur la publication de listes de classement et une coopération avec des groupes locaux pour informer les différents publics des films qui sont validés¹²⁴. À partir de 1916, la devise du *NBR* est la suivante : « sélection et non censure » (*Selection not censorship*). On propose de valoriser les films qui sont considérés comme les « meilleurs » ou les « plus appropriés » (*better films*) dans les bulletins et les listes réalisés par les commissions régionales. Selon le *NBR*, l'échantillonnage doit correspondre à la demande du public et ne doit pas être influencé

¹²⁰ Wilton A. Barrett, "The Work of the National Board of Review", p. 181.

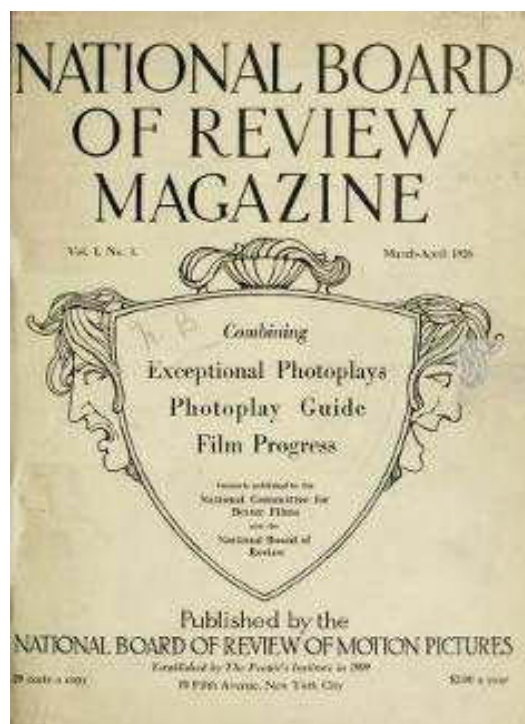
¹²¹ Wilton A. Barrett, "The Work of the National Board of Review", p. 179.

¹²² Wilton A. Barrett, "The Work of the National Board of Review", p. 182.

¹²³ Garth Jowett, *Film: the Democratic Art*, pp. 126-128.

¹²⁴ Wilton A. Barrett, "The Work of the National Board of Review", p. 175.

par les directives des studios visant à promouvoir certains produits. Idéalement, il serait le fruit d’une réflexion et d’une discussion sur la qualité du contenu des films et leur impact sur les spectateurs en fonction de leur âge et de leurs origines. Mais le *NBR* comporte un écueil majeur : il n’a pas envisagé que les goûts personnels puissent jouer un rôle plus important que les critères moraux dans l’appréciation d’un film, sans songer vraiment aux limites de cette évaluation très subjective¹²⁵. On peut considérer que les démarches et les modalités de fonctionnement du *Board* sont trop idéalistes pour produire une forme d’action efficace. À cause de son amateurisme et de son manque de précision, il est peu probable qu’il ait réussi à influencer une profession cinématographique puissante, réticente à freiner son expansion pour satisfaire un groupe aux capacités d’intervention restreintes. Il est néanmoins intéressant de noter que le *NBR* semble reprendre l’idée de « censure volontaire » élaborée par George Creel pendant la Grande Guerre, selon laquelle chacun est à même de comprendre la nécessité d’une restriction des informations et des images qui circulent pour le bien du pays. Même après le conflit mondial et l’époque de la propagande de guerre, on continue de penser que tout ne doit pas être montré et qu’il faut établir un bornage permettant de protéger le public. La création de la catégorie des « *better films* » permet de guider le spectateur vers ce qui est jugé bon pour lui et de contrôler dans une certaine mesure l’extension du cinéma dans les différentes communautés.



¹²⁵ Garth Jowett, *Film: the Democratic Art*, pp. 128-129.

Contents March - April, 1926	
Editorial announcement	3
The Library and the Motion Picture <i>Louise Connolly</i>	4-6
The School, the University and the Motion Picture	<i>Irving N. Countryman</i> 7-8
The Church and the Motion Picture <i>George Reid Andrews</i>	9-10
<i>Exceptional Photoplays</i>	
The Black Pirate	16
The Exquisite Sinner	12
A Kiss for Cinderella	13
La Bohème	14
Lady Windermere's Fan	11
Mare Nostrum	15
Oh! What a Nurse!	17
The Sea Beast	14
<i>Selected Pictures Guide</i>	
The Barrier	18
Behind the Front	18
Beverly of Graustark	18
The Blackbird	18
The Blind Goddess	18
Bride of the Storm	18
Chip of the Flying U	18
Dancing Mothers	18
The Danger Girl	18
Desert Gold	19
The Devil Horse	19
The Devil's Circus	19
The Dixie Merchant	19
The Earth Woman	19
Fifth Avenue	19
The Fighting Edge	19
The Flaming Frontier	19
The First Year	19
For Heaven's Sake	19
The Great Love	20
His Jazz Bride	20
Ibanez's Torrent	20
The Johnstown Flood	20
Just Suppose	20
The King of the Turf	20
Ladies of Leisure	20
The Midnight Sun	20
Mike	20
The Million Dollar Handicap	20
Miss Brewster's Millions	21
The Mystery Club	21
The New Klondike	21
The Night Cry	21
The Non-Stop Flight	21
The Phantom of the Forest	21
Queen o' Diamonds	21
Rainbow Riley	21
The Reckless Lady	21
Red Dice	21
Red Hot Leather	22
The Road to Glory	22
Rocking Moon	22
The Runaway	22
Sea Horses	22
The Seventh Bandit	22
The Shadow of the Law	22
The Silken Lady	22
Sir Lumberjack	22
A Social Celebrity	22
The Soldier Man	22
The Song and Dance Man	23
Soul Mates	23
Too Much Money	23
Tramp, Tramp, Tramp	23
Two Can Play	23
Under Western Skies	23
The Untamed Lady	23
Watch Your Wife	23
Whispering Smith	23
White Mice	23
The Yankee Senor	23
Copyright 1926, The National Board of Review of Motion Pictures	

En 1926, souhaitant centraliser ces différentes publications, le *NBR* propose un magazine de 25 pages qu'il présente comme un ouvrage éclairant qui permettra d'évaluer la qualité des films du moment et qui se veut aux antipodes des revues de fans en vogue depuis les années 1910. Le magazine ne dispose d'aucune illustration, visant à valoriser seulement l'histoire des films. Dans ce premier numéro du printemps 1926, on trouve trois articles de fond sur les relations entre le cinéma et des institutions telles que l'école ou l'église ; ce sont à vrai dire les adaptations de discours prononcés par des membres du *NBR*. Puis, soixante-huit films sont présentés. Les longs métrages exceptionnels, ayant retenu l'attention du *NBR* et obtenu son approbation totale, sont expliqués plus en détails sur une quarantaine de lignes. Les autres films sont présentés sur cinq à dix lignes et classés selon les différentes catégories de public auxquels ils s'adressent (*for family audience, including children ; for general audience ; for mature audience*).

**Document 45 – Extraits du premier exemplaire du *National Board of Review Magazine*
Couverture et sommaire**

Source : Archives nationales américaines

b) Créer un organe de gestion interne : la *MPPDA* ou « Organisation Hays »

Certains chercheurs, comme Anne-Marie Bibaud, considèrent qu’il est assez étonnant qu’après des années d’opposition active à une censure jugée contraire à la « politique de laisser-faire » économique et créatif d’Hollywood, les professionnels du cinéma acceptent finalement de s’y plier¹²⁶. Pourtant, on pourrait, à l’inverse, suggérer que la création du *MPPDA* en 1922, une association professionnelle qui s’engage dans la voie de l’autocensure, est l’aboutissement logique des différentes tentatives élaborées pour contrôler les films aux États-Unis. Après plus de dix ans de pression de la part du Congrès, de la Cour suprême, des gouvernements locaux, des municipalités et des organisations diverses, l’industrie cinématographique propose finalement une solution qui s’avère être un moindre mal¹²⁷. Il est vrai que cette décision de contrôler et d’assainir le monde du film intervient dans une période trouble, puisqu’au début des *Roaring Twenties* la réputation d’Hollywood est entachée par de nombreux scandales. Roscoe Fatty Arbuckle est accusé d’avoir violé et tué une jeune actrice, on découvre que certains acteurs sont drogués (Wallace Reid, Mabel Normand), Charles Chaplin épouse une jeune femme mineure¹²⁸, pour ne citer que les frasques les plus célèbres ou les histoires les plus sordides. Le cinéma est désormais synonyme de dépravation et de décadence pour beaucoup de gens et on craint qu’il ne s’autodétruisse rapidement si l’on n’intervient pas rapidement. Il est donc temps de redorer son blason en montrant que la profession est capable de se réformer.

Williams Hays est choisi pour prendre les commandes de la *MPPDA*, pour le modique salaire de \$100 000 par an, et très vite il devient le « tampon entre l’industrie et le public » (*the buffer between industry and the public*)¹²⁹. Dans ses mémoires, citées par Garth Jowett, Hays explique qu’il entrevoit très vite les possibilités qu’offrent le cinéma et l’influence des vedettes sur le public, d’où la nécessité de s’assurer qu’« en grandissant le jeune géant du cinéma ne se transforme pas en Frankenstein »¹³⁰, qu’il ne se dénature pas de manière monstrueuse. Il est également conscient de l’attrait international que génère le cinéma

¹²⁶ Anne-Marie Bibaud, *Hollywood et le rêve américain*, p. 67.

¹²⁷ En 1922, des projets de loi de censure sont introduits dans 32 états, ce qui accélère de manière considérable la contre-attaque hollywoodienne au moyen du *MPPDA*.

¹²⁸ Anne-Marie Bibaud, *Hollywood et le rêve américain*, p. 69.

¹²⁹ Jacob Lewis, *The Rise of the American Film*, p. 291.

¹³⁰ William Hays, *The Memoirs of Will H. Hays* (Garden City, New York : Doubleday & Company, Inc., 1955), pp. 324-325, cité dans Garth Jowett, *Film: the Democratic Art*, pp. 164-165.

américain et il réaffirme une idée déjà développée par d'autres, celle du pouvoir des films pour unifier les populations à travers le monde :

Le cinéma est peut-être, sera sans doute, le plus grand instrument que l'humanité ait connu pour véhiculer une meilleure compréhension entre les hommes, entre les groupes et entre les nations. [...] Le cinéma ne connaît ni barrière ni distance, tandis que nous sommes capables de regarder des groupes et des nations éloignés comme quelque chose de différent de nous et donc d'antagoniste. Le cinéma ne connaît pas la barrière de la langue. Nous avons tendance à considérer ceux qui ne parlent pas notre langue comme des gens différents ou hostiles. Mais quelques centaines de mètres de pellicule celluloïd dans une boîte en métal peuvent être envoyées à l'autre bout de la planète pour parler une langue que tout le monde comprend, qu'il soit civilisé ou sauvage – le langage des images.¹³¹

Ainsi investi d'un rôle universel, le cinéma américain ne peut se permettre de faillir à sa mission et doit absolument être « nettoyé » pour regagner sa crédibilité passée, voire gagner une crédibilité encore plus grande. Le travail de Hays consiste à restaurer l'industrie du film pour qu'elle fonctionne mieux, et à lui éviter de s'attirer les foudres du public comme des pouvoirs législatif et exécutif¹³². Il faut en faire une activité irréprochable en mettant en place une véritable entreprise d'autorégulation, devant idéalement mener à une régénération ou une renaissance du milieu sans que le gouvernement ait à s'en mêler.

Selon Hays, un des buts principaux du *MPPDA* est d'« établir et de maintenir les critères moraux et artistiques les plus élevés dans la production des films, en développant des valeurs à la fois éducatives et récréatives et en transformant le film en quelque chose d'utile ». Pour ce faire, il est nécessaire que le cinéma n'ait pas à craindre la censure fédérale ou toute autre forme d'incursion politique, qu'une autorégulation viable et forte soit instaurée, que la confiance du public soit reconquise en l'impliquant plus, et finalement que les relations entre les différents secteurs de l'industrie s'améliorent grâce à une plus grande standardisation des pratiques¹³³. Hays semble redéfinir de manière un peu pompeuse le rôle du cinéma

¹³¹ Dorothy B. Jones, "Hollywood's International Relations", p. 366.

Ma traduction : "The motion picture may be, probably will be, the greatest instrument humanity has yet known for the bringing about of better understandings between man and man, between group and group, and between nation and nation.[...] The motion picture knows no barrier of distance. We are apt to look upon the distant group or nations as something different from ourselves and therefore as inimical. The motion picture knows no barrier of language. We are apt to regard those who do not speak our own tongue as different and inimical. But a few thousand feet of celluloid film in a metal container can be sent to the ends of the earth to speak the language which everyone understands, civilized or savage – the language of pictures"

¹³² Garth Jowett, *Film: the Democratic Art*, p. 165.

¹³³ Raymond Moley, *The Hays Office* (New York : Bobbs-Merrill Company, 1945), pp. 53;225, cité dans Garth Jowett, *Film: the Democratic Art*, p. 166.

hollywoodien qui doit désormais prendre une dimension nouvelle en étant aussi éthique qu’utilitaire ; il est présenté comme une sorte d’outil au service d’un bien-être et d’un bonheur tant américain qu’international. Ce projet utopique ne peut être mené à bien que par des gens qui connaissent bien l’industrie du film et sont capables de la métamorphoser sans l’endommager, à l’inverse des censeurs des gouvernements locaux ou du pouvoir fédéral qui, selon Hays, ne comprennent rien au métier. Hays reprend les anciennes méthodes de la *NAMPI* pour mobiliser le public contre toute tentative de passer un projet de loi visant à établir une censure gouvernementale ; il les étoffe d’actions nouvelles telles que des conférences dans les salles de cinéma, les clubs ou la rue, et le recours à des « comités de citoyens » chargés de militer auprès de leurs proches¹³⁴.

Il faut attendre octobre 1927 pour que l’organisation Hays pose la pierre angulaire du nouvel édifice cinématographique américain : la liste des « interdits et mises en garde » (*Don’ts et Be Carefuls*), qui deviendra en mars 1930 le *Motion Picture Production Code*. Hays appelle cette liste « La formule » (*The Formula*) et elle lui permet de conseiller les producteurs sur ce qu’il est acceptable ou non de montrer à l’écran. Onze sujets liés à la sexualité (nudité, perversion sexuelle, relations sexuelles entre noirs et blancs, pédophilie, traite des blanches, maladies vénériennes, scènes d’accouchement), la religion (propos blasphématoires, moqueries à l’égard du clergé, offenses à l’égard d’une croyance), des comportements antipatriotiques ou choquants (trafic de drogue, intolérance vis-à-vis d’une nation ou d’une race) sont à bannir à tout prix. Ensuite, vingt-six thématiques doivent être traitées avec une grande prudence pour qu’elles restent acceptables et ne tombent pas dans la vulgarité ; on peut citer entre autres l’utilisation du drapeau, les relations avec les autres pays, la brutalité, la sédition, le comportement vis-à-vis des institutions, la cruauté et la torture envers les personnes ou les animaux, le viol, la séduction, l’intimité entre homme et femme, l’intervention des forces de police, les baisers, les opérations chirurgicales, etc.¹³⁵ Dorothy B. Jones note à juste titre que la liste prend vraiment en compte les relations entre l’Amérique et le reste du monde et souligne la nécessité de ne pas froisser les pays étrangers représentés dans les films, afin d’assurer des échanges internationaux cordiaux¹³⁶. Il est intéressant de voir que la profession se soucie de plus en plus de l’image qu’elle va projeter non seulement sur le territoire national, mais aussi au-delà des frontières, les films hollywoodiens ayant déjà à

¹³⁴ Samantha Barbas, “The Political Spectator: Censorship, Protest and the Moviegoing Experience”, p.226.

¹³⁵ Gerald Mast, *The Movies in our Midst: Documents in the Cultural History of Film in America* (Chicago : The University of Chicago Press, 1982), pp.213-214.

¹³⁶ Dorothy B. Jones, “Hollywood’s International Relations”, p. 367.

l'époque une incidence mondiale. Mais les *Don'ts et Be Carefuls* de Hays n'ont pas encore l'effet escompté car les distributeurs et les producteurs qui reçoivent la liste ne sont pas obligés de s'y soumettre. Ce ne sont que des conseils pour améliorer la qualité des films proposés aux spectateurs. Il faut attendre le Code de 1930 pour que l'industrie du cinéma soit contrainte de se plier à ces exigences¹³⁷.

Pendant les deux décennies marquant la première phase de son essor, le cinéma hollywoodien donne l'impression d'avoir toujours été observé, craint et remis en question à cause de son pouvoir grandissant. La proposition d'appliquer un « code de bonne conduite » pensé par et pour le cinéma est un moyen de contrôler une fois de plus les représentations de l'Amérique sortant de l'usine à rêves, comme s'il n'était pas inutile de réguler et de pondérer les élans de quelques cinéastes, en partant du principe que toutes les vérités sur l'Amérique ne sont pas bonnes à dire. On s'aperçoit qu'Hollywood, dès les années 1910, produit continuellement une version policée et lisse de la réalité nationale, sous la pression d'autorités extérieures ou par sa volonté propre. Les films sont donc bien des miroirs déformants, ou plutôt des reflets sélectifs qui font valoir ce que l'Amérique a de mieux à offrir et passent sous silence certains aspects moins glorieux.

¹³⁷ Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain*, pp. 69-70.

TROISIÈME PARTIE :
COMPRENDRE L'ESPACE AUX ÉTATS-UNIS
ET SES MISES EN SCÈNE DANS LE CINÉMA MUET

CHAPITRE 5 : LE CINÉMA COMME TÉMOIGNAGE DE LA GÉOGRAPHIE FAMILIÈRE DE L'ESPACE AMÉRICAIN

Dans les quatre chapitres précédents, il était essentiel de mettre en avant les conditions de production, de diffusion et de réception des films muets au cours des premières décennies de l'industrie cinématographique américaine pour comprendre ses modalités de fonctionnement et son ampleur. Avant même d'aborder plus en détail le contenu des films, il paraissait nécessaire de montrer son incidence dans le monde, et ce, depuis sa création. Le cinéma américain des premiers temps est déjà un phénomène global, parfois positif, parfois négatif, mais qu'il ne faut en aucun cas occulter si l'on veut comprendre comment les images en mouvement nous influencent depuis plus de cent ans. On a le sentiment que les méthodes, tant artistiques qu'économiques, propres à Hollywood ont le pouvoir de créer un cinéma à la fois américain et universel, capable de toucher de la même manière les spectateurs à l'intérieur comme hors des frontières états-uniennes. Dès les années 1910 et 1920, c'est paradoxalement la spécificité du cinéma américain qui semble lui permettre de jouer un rôle de nouveau média international et son succès à travers le globe témoigne de la fascination planétaire pour l'Amérique. Nous sommes donc en droit de nous poser les questions suivantes : Pourquoi ce cinéma national arrive-t-il à s'adresser à chacun quelles que soient ses origines ? Pourquoi, malgré ses travers et ses écueils, le cinéma hollywoodien réussit-il sans difficulté à se propager dans un cadre international ? Comment parvient-il à élaborer un espace à la fois national et transnational dans lequel tous les spectateurs peuvent se projeter ?

En nous penchant maintenant sur certaines productions de l'époque, nous allons essayer de comprendre comment les représentations de l'espace à l'œuvre dans les films muets participent de cette entreprise de généralisation, et comment le premier Hollywood parvient à produire des paysages à la fois spécifiques et génériques. Il peut sembler un peu étrange d'avoir repoussé le travail d'analyse des films si tard dans la rédaction, mais nous avons la conviction qu'il était d'abord fondamental de poser clairement les rapports d'Hollywood à l'Amérique puis d'expliquer ses relations avec le reste du monde, puisque ces éléments vont déterminer les images filmiques produites par l'usine à rêves. La

contextualisation apporte, nous semble-t-il, un éclairage décisif sur la compréhension des films qui offrent à la fois une perception objective et une vision mythique des réalités spatiales, culturelles, historiques et politiques. L'écriture et la réécriture de l'espace en jeu dans les premières productions cinématographiques américaines prendraient tout leur sens au vu des échanges entre Hollywood, les États-Unis et les autres pays.

* * *

Comme l'a souligné Anne-Marie Bidaud, une des caractéristiques du cinéma hollywoodien est de s'appuyer sur une compréhension minutieuse du monde pour proposer des atmosphères et des intrigues vraisemblables et réalistes, qui empruntent à la réalité pour ne pas apparaître systématiquement comme un univers de fiction et interpeller le spectateur. Elle explique qu'Hollywood construit sa réalité en essayant de correspondre au vécu et de rendre le travail de création invisible pour que « le public oublie qu'un film est une œuvre, un produit fabriqué » et puisse adhérer immédiatement à ce qui lui est montré. Cela permet d'éviter toute forme de remise en cause de la valeur et de la réalité du contenu du film¹. Si tout a l'air vrai ou naturel, le spectateur n'a aucune raison de ne pas croire l'histoire qui lui est contée. Ainsi, la mise en scène de l'espace quotidien – local et vécu – est importante dans la création de l'illusion, car elle va permettre d'ancrer un travail fictif dans une géographie véritable, et l'idée d'environnement appellera la participation du spectateur. Jean Mottet rappelle à juste titre que, dans le cinéma des débuts, la réception semble être guidée par un désir de retrouver du connu ou du déjà-vu, et de voir la trivialité honorée. Les films intéressent car ils célèbrent l'espace pratiqué, c'est-à-dire le paysage comme champ de l'activité humaine et ils proposent une « utopie banale, à la portée du spectateur »². Pour retrouver les espaces liés à l'expérience, nombreux sont les films étudiés qui intègrent des éléments géographiques objectifs permettant de poser une référence commune. Avant même de travailler à transformer l'Amérique, les films utilisent des données topographiques ou spatiales neutres qui vont servir de point de départ pour recréer le cadre familier dont le récit a besoin pour fonctionner et pour amorcer le processus d'identification. En nous inspirant de la

¹ Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain*, pp. 35-38.

² Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, pp. 69-71.

définition de W.J.T. Mitchell, nous pourrions dire que les films ne peuvent pas se contenter d'aborder l'espace américain seulement comme un paysage (*landscape*), un état idéal et poétique et doivent prendre en compte sa dimension de terre ou de territoire (*land*), entendu comme une réalité physique et propriété matérielle³. L'espace américain n'est pas seulement une abstraction artistique et le cinéma permet, dans une certaine mesure, d'en proposer une représentation concrète témoignant de son évolution.

Il est nécessaire de rappeler que, dès les années 1910, il existe, comme l'explique Eileen Bowser, une corrélation très forte entre les espaces filmés et les genres cinématographiques. Néanmoins nous ne nous attarderons pas sur ces observations car le but de notre travail est d'essayer de proposer une nouvelle typologie de l'espace américain vu par Hollywood, qui recoupe toutefois celle déjà établie. Les zones géographiques définies par les quatre points cardinaux sont généralement utilisées pour mettre en scène des westerns ou des films d'aventures dans la nature (Ouest, Nord), des films historiques (Est, Sud) ou des films de guerre (Est, Sud). Certains films de guerre peuvent figurer des zones frontalières ou montrer des espaces à l'extérieur des États-Unis, comme le Mexique ou l'Europe. Les tragédies ou les films à suspense ont couramment pour décor la ville où la présence de la foule, des rues et des bâtiments permet de créer des drames personnels et du mystère. Enfin, l'action des films romantiques se situe souvent dans des paysages bucoliques suggérant la générosité de la nature⁴. Cette catégorisation est extrêmement pertinente mais elle présente les différents espaces du territoire américain comme des toiles de fond pour plusieurs types d'intrigue. Tout en prenant en compte dans notre réflexion certains éléments soulevés par Bowser, nous partirons non pas des genres mais plutôt des espaces, car ils semblent être bien plus que de simples décors, peut-être même parfois le personnage principal de certains films. André Gardies rappelle d'ailleurs le rôle crucial de l'espace et du paysage dans le cinéma narratif puisqu'ils témoignent du champ de l'action humaine et participent aux stratégies discursives déployées par les films⁵. Le cinéma se sert fréquemment de l'espace pour dire l'humain. Gardies montre que l'espace est transformé en plusieurs catégories de paysage cinématographique servant à exposer l'intériorité des personnages ou à les influencer. Le « paysage drame » est susceptible d'intervenir dans la mise en scène dramatique ; le

³ W.J.T. Mitchell (dir.), *Landscape and Power* (Chicago : University of Chicago Press, 1992 [2^{de} édition]), p. 15.

⁴ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, pp. 53-72.

⁵ André Gardies, « Le Paysage comme moment narratif », dans Jean Mottet (dir.), *Les Paysages du cinéma* (Seyssel : Champ Vallon, 1999), p.148

« paysage expression » illustre « une forme d'osmose ou de fusion qui s'établit entre personnage et paysage. [...] Le spectateur va lire différentes émotions ou des effets de subjectivité qu'il prête aux personnages dans le paysage » ; le « paysage-contrepoint » sert à souligner un « décalage entre le paysage et le personnage, [il est impossible] pour ces deux éléments de rentrer en phase » ; enfin le « paysage catalyse » va être à l'origine d'une transformation chez le personnage du fait des échanges qui s'installent entre lui et le paysage⁶. L'espace, quelle que soit sa forme ou sa localisation, devient finalement l'élément capable de porter les films car, quand il est transformé en paysage par le cinéma, il devient un révélateur, qui donne accès à l'expérience humaine.

Les films hollywoodiens ne s'adressant pas seulement au public américain, ils doivent proposer une approche collective à même de générer une adhésion internationale et utiliser ce que l'on pourrait appeler la géographie collective comme point de départ. Dans ce cas, quoi de plus simple que de parler des grandes catégories d'espace, d'utiliser des repères géographiques transculturels, facilement compréhensibles par tous ? Il est important de prendre en compte le fait que la géographie puise sa force dans sa capacité à stimuler la mémoire comme les rêves, les fantasmes et les ambitions, et donc à engendrer une activité créatrice⁷. En outre, la géographie, qu'elle soit physique ou humaine, semble en mesure de fournir une expérience commune à toutes les sociétés sans distinctions, puisqu'elles ont toutes pu ressentir et observer les phénomènes naturels ou humains modifiant leur espace. La plupart du temps, les productions hollywoodiennes transposent ces données communes dans un contexte national américain et leur adjoignent des indications socio-historiques plus précises. Les indications et les jalons familiers fournissent le matériau de base qui va ensuite être retravaillé et adapté pour répondre aux besoins des intrigues américaines. Mais comme nous l'avons déjà mentionné, au début du vingtième siècle, dans un monde submergé par les produits et les idéaux émanant de l'Amérique, où les membres des différentes populations se transforment graduellement en « citoyens américains temporaires », les référents états-uniens font désormais partie d'une sorte de nouveau fonds culturel commun avec lequel tous les pays sont relativement à l'aise⁸. L'américanisation du globe permet de désenclaver d'une certaine manière la géographie américaine, certes au détriment de celle des autres pays. Pourtant, il ne

⁶ André Gardies, « Le Paysage comme moment narratif », pp. 146-148.

⁷ Edward W. Said, « Invention, Memory and Place », dans W.J.T. Mitchell (dir.), *Landscape and Power*, p. 247.

⁸ Richard Maltby and Ruth Vasey, « Temporary American Citizens », p. 34.

faut pas perdre de vue le fait qu'elle leur offre un espace de projection dépassant les clivages nationaux.

Prendre comme point de départ cette géographie familière et collective ainsi qu'une posture relativement objective est également un moyen de montrer les correspondances entre les espaces cinématographiques et certaines réalités socio-historiques auxquelles le spectateur est habitué. Cela permet d'inscrire les images filmiques dans une expérience concrète, même si en analysant les films on s'aperçoit que les productions hollywoodiennes ne peuvent s'empêcher de tirer le paysage vers une dimension surhumaine, voire mythique. Partir du connu semble permettre au public de s'identifier, et, dans une certaine mesure, de se retrouver dans les lieux et les événements. La géographie profane et anodine servirait finalement de porte d'entrée pour accéder ensuite à un certain sens du sacré présent dans l'espace américain. Si l'on se réfère à Mircea Eliade, un mythe renvoie toujours à quelque chose de réel dont on veut raconter l'apparition ou l'évolution et procède par détours pour s'intéresser à des éléments liés au monde de tous les jours⁹. Dans le cas du cinéma des premiers temps, les films partiraient du terrain de l'expérience, des endroits du vécu pour offrir ensuite une vision plus large permettant de donner un éclairage nouveau ou un point de vue élargissant peut-être la perception et la connaissance de l'Amérique. Les premières images filmiques de ce pays quasi-continent, mélangeant le légendaire et le tangible, l'imaginaire et le concret, le subjectif et l'objectif, offriraient « l'expression d'une réalité [...] plus grande, plus riche de sens que l'actuelle, et qui détermine la vie immédiate »¹⁰.

I. Les points cardinaux et les régions autonomes

Dans une grande partie des films visionnés pour les besoins de ce travail, l'espace américain n'est pas abordé dans son ensemble. Il est plutôt présenté de manière fragmentée, car il est souvent divisé selon les quatre points cardinaux, en plusieurs espaces ayant quasiment une évolution indépendante. Ainsi, on s'aperçoit que les films respectent une réalité géographique très américaine, découlant du gigantisme du territoire : la force des régions. Elles ont chacune leur identité propre et pourraient presque former à elles seules des pays autonomes. On notera toutefois que plusieurs de ces contrées existent dans les films pour

⁹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe* (Paris : Gallimard, 1963), pp. 16-17; p. 23.

¹⁰ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, p. 34.

elles-mêmes (le Nord, l'Est) tandis que d'autres se définissent par opposition ou comparaison à une autre région (le Sud, l'Ouest). Pour certains chercheurs, la « régionalité » ou le régionalisme (*regionality*) est un des traits caractéristiques du cinéma de l'époque, les genres s'articulant même souvent autour des zones géographiques qui donnent vie à des types de personnages, d'événements spécifiques, à des références historiques précises et locales, ou à des intrigues différentes selon l'endroit. La force de ces identités régionales est constitutive du sentiment national américain¹¹. Une majorité de productions ne s'intéresse qu'à une zone bien délimitée, et parfois même à une sous-région dans un des quatre grands ensembles. En effet, il est extrêmement difficile de représenter les États-Unis de manière globale, comme une entité homogène. À l'inverse, le pays semble être extrêmement polarisé et presque incapable de se raconter entièrement ou intégralement. Les films ne proposent pas de vision macrocosmique mais plutôt une étude des microcosmes régionaux et de leurs spécificités, les espaces culturels particuliers à chaque zone se superposant aux espaces géographiques. On peut se demander si cet art du morcellement n'est pas directement lié à l'héritage de la grille territoriale pensée par Jefferson au dix-huitième siècle¹², laquelle fractionne l'espace en parcelles de taille identique et le fait de ressembler à un immense damier. John Brinckerhoff Jackson la présente même comme un « emblème national »¹³ ; elle pourrait donc être à l'origine la vision parcellaire de l'Amérique proposée par les films.

Les quatre grandes régions établies par le cinéma correspondent moins à des paysages qu'à une histoire, des modes de vie, des pratiques, le vécu et le ressenti façonnant, semble-t-il, la nature alentour. Comme l'explique Jean Mottet, le paysage filmique américain au début du

¹¹ Kay Armatage, "Sex and Snow : Landscape and Identity in the God's Country Films of Nell Shipman", dans Gregg Bachman, Thomas J. Slated (dir.), *American Silent Film: Discovering Marginalized Voices* (Carbondale & Edwardsville : Southern Illinois University Press, 2002), p. 129.

¹² Jean-Michel Lacroix, *Histoire des États-Unis* (Paris : Presses Universitaires de France, 1996), p. 143. Texte de l'ordonnance de 1785 consulté le 29 janvier 2009 sur le site internet de la Bibliothèque du Congrès, dans la section Documents of the Continental Congress and the Constitutional Convention 1774-1789 : [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/bdsdcc:@field\(DOCID+@lit\(bdsdcc13201\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/bdsdcc:@field(DOCID+@lit(bdsdcc13201)))

C'est en 1785 par la promulgation de la loi foncière (*Land Ordinance Act*), que Thomas Jefferson développe l'idée d'organiser l'ensemble du territoire américain par un plan en grille. Le futur président américain entend structurer l'espace par une composition rigoureuse, afin de rationaliser l'exploitation du sol et maîtriser la distribution de la terre. Ce carroyage est à la fois une logique de conception et un outil de géomètre visant à faciliter la levée du terrain. L'ordonnance découpe le pays jusqu'au Mississippi en 14 états rectangulaires, en suivant les méridiens et les parallèles; elle divise les territoires en grands carrés uniformes comprenant cantons (*townships*) de « 6 miles de côté, des unités elles-mêmes partagées en 36 sections de 640 acres et prévoit la vente de lots à un dollar minimum l'acre ». Le Congrès se réserve le droit de conserver 5 sections, quatre dont il disposera plus tard, une qu'il revendra. Chacune de ces sections est divisée en 4 lots carrés d'1/2 mile de côté, soit d'une superficie de 160 acres ou 64,6 ha. Le lot d'un quart de section devait être l'exploitation-type attribuée à un colon qui y bâtirait sa ferme.

¹³ John Brinckerhoff Jackson, *A Sense of Place, A Sense of Time* (New Haven, Connecticut. : Yale University Press, 1994), p. 154

vingtième siècle est un espace habitable, marqué par le quotidien, et non quelque chose de visitable, qui offrirait le spectacle d'une nature immaculée et statique¹⁴. Les différents espaces organisés autour des axes cardinaux sont donc déterminés par ce qui s'y est passé ou ce qui s'y passe. La géographie des régions exposée dans les films témoigne de différents processus d'évolution, un espace étant, selon W.J.T. Mitchell, citant Michel de Certeau, un « lieu pratiqué » (*a practiced place*), un ensemble non stable, changeant car intégrant des vecteurs directionnels, des vitesses, des variables temporelles, composé par les intersections d'éléments mobiles¹⁵. On retrouve également cette idée chez J.B. Jackson, pour qui l'espace doit être analysé en fonction de la façon dont on y vit plutôt qu'en fonction de ce que l'on y voit, puisque la vie de la communauté le façonne. Ce qui rend l'espace polymorphe, ce sont les interactions humaines qui évoluent au rythme de l'histoire qui se déroule¹⁶ ; tout paysage serait alors un « *landscape* » et un « *culturescape* ».

1. Le Nord

Le Nord en tant qu'espace autonome est, en réalité, ce que l'on appelle le Grand Nord. Il est peu représenté dans les films muets car c'est un lieu que l'on craint et que l'on évite. Sur le nombre d'œuvres s'intéressant à cette région¹⁷, seulement quatre films sont réellement passés à la postérité, dont trois sont portés par l'actrice et réalisatrice d'origine canadienne, Nell Shipman : *God's Country and the Woman* (1916, Vitagraph) *Back to God's Country* (1919, Shipman-Curwood Productions)¹⁸, *The Girl from God's Country* (1921, Nell Shipman

¹⁴ Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, p. 155.

¹⁵ W.J.T. Mitchell, "Preface to the Second Edition", *Landscape and Power*, p. viii.

¹⁶ John Brinckerhoff Jackson, *The Necessity for Ruins and Other Topics* (Amherst : University of Massachusetts Press, 1980), p. 114.

¹⁷ Pierre Berton, *Hollywood's Canada : The Americanization of Our National Image* (Toronto : McLelland and Steward, 1975), pp. 15-71.

Si l'on exclut le cas de *The Gold Rush* de Chaplin, les trois autres films assimilent le Nord au Canada. Dans son ouvrage, Berton explique que, dès 1907, les compagnies de production américaines réalisent des films dont l'intrigue se situe au Canada. Des années 1900 aux années 1950, il en a dénombré 575, sans compter les documentaires et les coproductions internationales, mais il ne donne pas de nombre exact pour la période muette. En consultant son livre, nous notons une augmentation des productions à partir du moment où *God's Country and the Woman* rencontre un grand succès. Toutes les vedettes de l'époque, ou presque, semble intégrer dans leur répertoire un film sur le Grand Nord pour suivre la tendance du moment ; on peut citer entre autres exemples, Clara Bow, Joan Crawford, William S. Hart, Lon Chaney. Berton considère qu'aucun des films américains sur le Canada ne mérite d'être considéré comme un bon film. C'est peut-être à cause de cette qualité médiocre que si peu de productions évoquant le Nord sont arrivés jusqu'au spectateur du vingt et unième siècle.

¹⁸ On est en droit de se demander si le succès de *Back To God's Country* n'est pas dû à la scène désormais célèbre où l'on voit Nell Shipman nue à l'écran, quand son personnage, Dolorès se baigne dans un petit lac de montagne. Ce n'est pas chose courante dans les longs métrages de l'époque, mais on se rappellera qu'il était

Productions Inc.). Nous avons également retenu *The Gold Rush* (1925, Charles Chaplin Production). Seuls *Back to God's Country* et *The Gold Rush* sont encore visibles, le second étant plus accessible que le premier, et les deux autres films sont perdus ; notre étude s'articulera donc autour des descriptions, commentaires et images disponibles, et analysera des extraits quand cela est possible. La série des films de Shipman met en scène le Nord Ouest canadien, l'océan Arctique, tandis que la comédie de Chaplin montre l'Alaska. On notera au passage que *God's Country and the Woman* et *The Girl from God's Country* sont deux versions de la même histoire, adaptée du roman de James Olivier Curwood, un des spécialistes américains du récit du Grand Nord au début du vingtième siècle. La pénurie de productions concernant le Nord témoigne du désamour pour cette région, souvent synonyme de désolation ou de néant, dont le vide enneigé effraie plus qu'il ne fait rêver. D'ailleurs, aucun des titres choisis pour ces quatre films ne permet de situer géographiquement l'action, comme si l'on souhaite éviter de mentionner les contrées du froid. Ce sont les références culturelles et historiques contenues dans les noms « *God's Country* », signifiant traditionnel du Canada, et « *Gold rush* », rappelant la ruée vers l'or dans le Klondike en Alaska en 1896, qui permettent d'offrir un véritable ancrage topographique à l'intrigue. Même s'ils sont censés valoriser une autre partie de l'Amérique, tous les films cités sont tournés en Californie ou dans d'autres États américains ; ils ne proposent pas toujours des images authentiques de l'endroit figuré, et, d'ailleurs, cela semble être une pratique courante.

Film	Année	Lieu représenté	Lieu de tournage
Films étudiés en détail			
<i>God's Country and the Woman</i>	1916	Canada	Big Bear Valley, Californie
<i>Back to God's Country</i>	1919	Alberta	Alberta du Nord, Canada
<i>The Girl from God's Country</i>	1921	Canada	King's River Canyon, Californie Spokane, Washington
<i>The Gold Rush</i>	1925	Alaska, Klondike	Truckee (Sierra Nevada) et studios d'Hollywood, Californie
Autres films mentionnés par Pierre Berton dans <i>Hollywood's Canada</i>			
<i>The Sky Pilot</i>	1921	Canada	Truckee (Sierra Nevada), Californie
<i>Slander The Woman</i>	1923	Canada, paysages enneigés	Studios d'Hollywood, Californie
<i>Mantrap</i>	1926	Manitoba, Canada	Parcs nationaux, Californie
<i>Back to God's Country</i> (remake)	1927	Canada, paysages enneigés	Studios d'Hollywood, Californie
<i>Rosemarie</i>	1928	Forêts canadiennes	Studios d'Hollywood, Californie
<i>Tiger Rose</i>	1929	Canada	Parc National de Yosemite, Californie

Document 46 – Le décalage entre les espaces filmés et les espaces représentés

possible de voir des femmes dénudées dans les *peep-shows* des *Penny Arcades*. Néanmoins, la scène de nu de Shipman sert à renforcer le lien entre la femme au naturel et la nature, à illustrer l'harmonie entre la femme et les éléments qui l'entourent.

Kay Armatage, *The Girl from God's Country: Nell Shipman and the Silent Cinema* (Toronto : University of Toronto Press, 2003), pp. 100-101.

a) Le Nord est le Canada

À vrai dire, ce qui fait figure de Nord n'est quasiment plus les États-Unis, puisque, dans le cas de la série des *God's Country*, il s'agit du Canada, considéré comme l'Autre Amérique, exotique à sa façon. C'est la terre des forêts, des lacs, de la neige et de la glace, une certaine version de la *wilderness* où les hommes et les femmes doivent se plier aux règles de la nature et prouver leur valeur. Pour Hollywood, le Canada apparaît souvent, non pas comme un autre pays, mais comme une extension des États-Unis, au-delà des frontières traditionnelles, faisant partie du même ensemble¹⁹. Pierre Berton confirme ce sentiment de continuité cinématographique entre les États-Unis et le Canada, en expliquant qu'Hollywood, dès la période muette, s'évertue à faire passer les Canadiens pour des Américains, à « décanadianiser » (*de-Canadianize*) les classiques portés à l'écran pour transformer le pays en une terre rebaptisée « *Northwoods* », « *The Big Snows* », « *God's Country* », une région mythique ne correspondant pas à une réalité géographique précise mais associée à l'idée d'une terre vierge (*virgin land*) au Nord, peuplée de gens un peu endurcis, de Québécois, d'Indiens et de policiers à cheval, les *mounties*²⁰. Kay Armatage suggère que les films de la série *God's Country* proposent un paysage très codifié, suscitant une certaine terreur à cause des inquiétantes plaines qui s'étendent à l'infini, provoquant une grande confusion et une désorientation, les personnages et le spectateur ne sachant plus où ils se trouvent. Que cet espace soit capturé lors de tournages en extérieur ou recréé en studio, l'effet est le même puisqu'on propose une sorte de géographie imaginaire du lieu qui va jouer un rôle dans la narration²¹.



Document 47 – William Duncan (gauche) et Nell Shipman dans *God's Country and the Woman*, le premier des films adaptés des romans de Curwood.

Source: W. Lee Cozad, *Those Magnificent Mountain Movies: The Golden Years, 1911-1939*²²

¹⁹ Kay Armatage, "Sex and Snow", p. 129.

²⁰ Pierre Berton, *Hollywood's Canada*, pp. 19-26.

²¹ Kay Armatage, "Sex and Snow", pp. 145-146.

²² W. Lee Cozad, *Those Magnificent Mountain Movies: The Golden Years, 1911-1939* (Lake Arrowhead, Californie : Rim of the World Historic Society, 2002), p. 23.



En observant les tirages et les affiches des films de la série *God's Country*, on prend conscience de l'importance pour Hollywood de représenter le Nord comme un paysage de neige et de vide, où les hommes semblent être seuls face à la nature gigantesque et puissante. De plus, on notera la tonalité grave et l'idée d'un certain désespoir qui émanent de ces images, car, comme le dit Pierre Berton, dans le Nord à la mode d'Hollywood, les histoires sont presque toujours tragiques. Il est également intéressant de noter que l'industrie du cinéma semble revendiquer une filiation littéraire et une certaine légitimité, pour donner du crédit ses productions en montrant qu'elle ne fait que reprendre ce que Curwood a imaginé et décrit.

Document 48 – Les différentes affiches de *Back to God's Country*

Source : Internet Movie Data Base

Pour l'industrie du cinéma, le Grand Nord canadien serait peut-être un concept ou un mode de vie plutôt qu'un lieu et, comme le montre le synopsis de *God's Country and the Woman*, on le définit de la façon la plus vague possible : « au plus profond des bois du Nord, là où la pureté des femmes prime sur le reste » (*away in the timber lands of the North where the purity of women is placed above all else*)²³. La vision hollywoodienne met également en avant la thématique de l'isolement, les hommes du Nord vivant seuls et totalement coupés de la civilisation. C'est pourquoi beaucoup de protagonistes cherchent à s'y enfuir pour chercher refuge et oublier leurs tourments. Le Nord se transforme alors en un endroit quasi magique, loin de la corruption, doté du pouvoir de rétablir et sauver les individus²⁴. En outre, cet espace forge le caractère des hommes y vivant et sa dureté les oblige à se dépasser. Les personnages interprétés par Shipman sont souvent virgoureux et héroïques par la force des choses ; leur environnement sauvage les amène à savoir mener les animaux, chasser quand il le faut, conduire un traîneau, manier une arme, être endurant²⁵. Dans le Grand Nord, Joséphine, Dolorès ou Marion ne peuvent faire autrement que d'être des femmes fortes, secourant leur

²³ Pierre Berton, *Hollywood's Canada*, p. 30.

²⁴ Pierre Berton, *Hollywood's Canada*, pp. 53-55.

²⁵ Kay Armatage, *The Girl from God's Country*, pp. 110- 111.

famille ou leur bien-aimé. On pourrait croire que Nell Shipman œuvre à perpétuer les différents stéréotypes sur le Canada et le Nord de l'Amérique, mais cela est faux, car elle utilise sa popularité et le succès de ses films américains pour créer sa propre société, la Nell Shipman Productions Inc., en 1919, d'abord à Hollywood puis à Priest Lake dans l'Idaho. Elle y est scénariste, productrice, réalisatrice, vedette, et même parfois monteuse. Son but est de réaliser des films indépendants plus authentiques, en refusant de collaborer avec les grandes compagnies de productions. Le projet de réhabilitation du Nord menée par Shipman ne dure malheureusement que peu de temps car, en 1925, elle fait faillite ; on rend d'ailleurs les coûts de production trop excessifs de *The Girl from God's Country* responsables de cette déroute professionnelle²⁶.

b) Le Nord américain

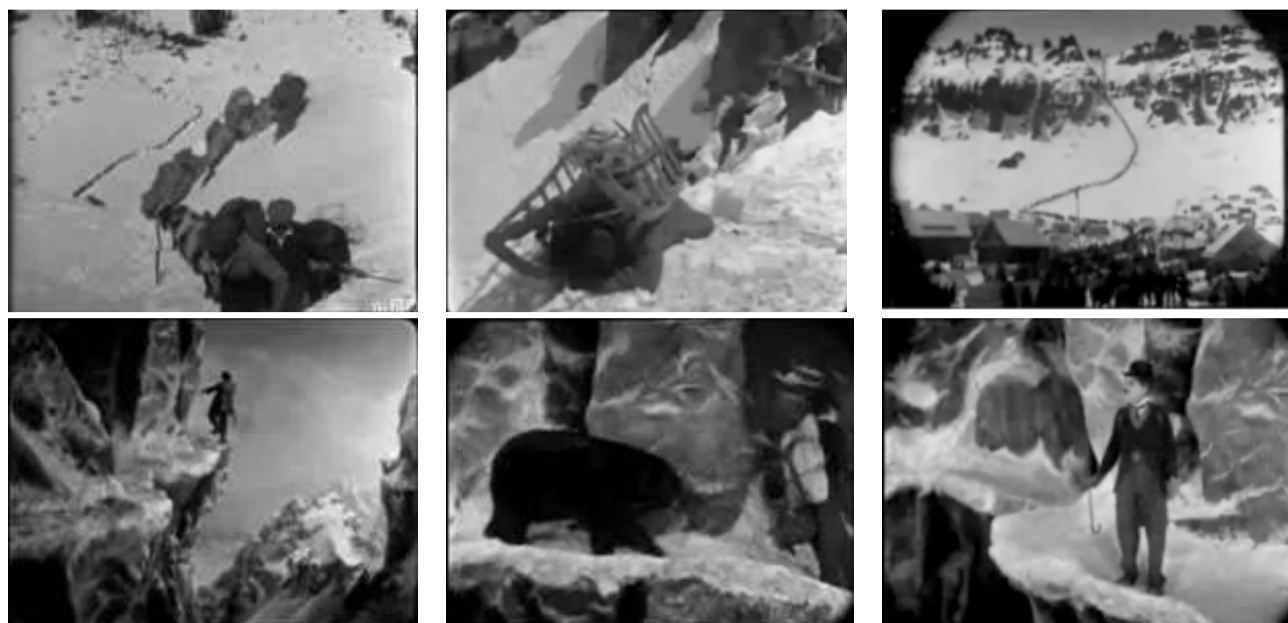
Contrairement à la série interprétée par Shipman, le film de Chaplin essaye de ramener le Nord vers une géographie plus réelle et de le transposer dans le genre de la comédie pour que l'endroit ne soit pas seulement synonyme de solitude et de lutte²⁷. Joué, écrit et dirigé par Chaplin, qui en compose également la musique, *The Gold Rush* s'ouvre pourtant sur l'ascension périlleuse des chercheurs d'or qui gravissent non sans peine les flancs enneigés de la passe de Chilkoot, certains s'effondrant parfois, morts avant d'avoir atteint leur but. Mais, après ce bref prologue dramatique, on découvre un personnage déjà bien connu du grand écran, Charlot le vagabond, présenté ici comme un prospecteur solitaire (*Lone prospector*), qui s'achemine insouciant sur les crêtes de la montagne. Indifférent aux dangers tels que le vide à quelques centimètres de ses pieds ou l'ours qui le suit, il donne au public le sentiment que les montagnes de l'Alaska ne sont pas un lieu si terrible. *The Gold Rush* met constamment en perspective deux versions d'une même réalité : une en négatif se focalisant sur les difficultés rencontrées par les malheureux venus étancher leur soif de l'or ; l'autre en positif montrant le monde tel que le perçoit Charlot, presque toujours en décalage avec la

²⁶ Kay Armatage, *The Girl from God's Country*, pp. 161-163.

George Melnyk, *One Hundred Years of Canadian Cinema* (Toronto : University of Toronto Press, 2004), p. 32.

²⁷ Nous noterons que Buster Keaton a lui aussi produit, quelques années plus tôt, un court métrage comique dévolu au Nord : *The Frozen North* (1922, First National Pictures). Tourné à Truckee en Californie, ce film est souvent décrit comme une parodie des westerns de William S. Hart. Le Nord de Keaton est situé de manière incongrue au « dernier arrêt de métro » et semble annoncer la vision décalée et humoristique que l'on trouvera ensuite dans *The Gold Rush* en utilisant les mêmes ressorts burlesques. De manière assez surprenante, Keaton y interprète un malfrat un peu sot et maladroit aux prises avec la justice et fait revivre le personnage archétypique du « *Good Bad Man* ».

réalité, mais offrant une version plus heureuse des événements. Comme l'explique André Bazin, le petit vagabond n'est désespéré dans aucune situation et trouve une solution à tout, même si le monde ne semble pas fait pour lui²⁸. Le film donne l'impression de présenter deux espaces totalement différents, l'un menaçant, l'autre bienveillant. Pourtant, dès le début, le film refuse de proposer une vision trop manichéenne, puisqu'on se rend vite compte que l'Alaska offre à chacun son lot de joies et de désagréments.



L'ascension vécue par les chercheurs d'or traditionnels et par Charlot.
Document 49 – L'ouverture de *The Gold Rush* (1925, Charles Chaplin Production)

La rudesse du lieu semble rattraper Charlot quand il tombe sur la sépulture d'un prospecteur mort de froid après s'être égaré dans les étendues indistinctes couvertes de neige tandis que Big Jim voit la chance lui sourire quand il trouve une énorme pépite dans la neige. Bien que plutôt nuancé dans son propos, après la scène d'exposition, *The Gold Rush* reprend des éléments déjà présents dans les autres films cités, comme le thème de la nature hostile et agressive dans le Grand Nord. Le vent et le blizzard s'abattent sur le Klondike et il est bien difficile pour Charlot de trouver son chemin à travers la tempête, afin de se réfugier dans le chalet isolé où se cache le bandit Black Larsen. La lutte entre les hommes et les éléments est présentée sur le mode burlesque. D'un côté, Charlot et Big Jim combattent tant bien que mal la tempête, le premier attaqué par les vents violents, rampant dans la neige, le second entraîné par sa tente arrachée au loin. De l'autre côté, Larsen ne semble pas subir le même sort, étant peu affecté par ce qui se passe à l'extérieur de sa cabane en bois, jusqu'à ce qu'il se fasse

²⁸ André Bazin, *Charlie Chaplin* (Paris : Les Cahiers du cinéma, 2000 [1^{ère} édition 1972]), p. 16.

souffler en dehors de ses murs par une bourrasque et laisse l'abri à la disposition des deux autres prospecteurs. Après avoir, lui aussi, erré un moment dans la tempête, Black réussit finalement à réintégrer la cabane et doit cohabiter avec Charlot et Big Jim.



Au cœur de la tourmente, le Nord n'a plus rien d'hospitalier. Ce n'est plus un El Dorado mais un endroit où se déchaînent les éléments et où se cachent des criminels dangereux et armés.

Document 50 – *The Gold Rush* (1925, Charles Chaplin Production)

La nature du Nord nous est présentée à la fois comme un opposant et un adjuvant. Elle peut tour à tour se montrer antagoniste et amène, permettant aux héros d'évincer ou de canaliser le scélérat, mais seulement après avoir été soumis à certaines épreuves. Si les protagonistes suivent les règles de la *wilderness*, elle est alors bienveillante à leur égard. Malheureusement, leur sécurité est constamment remise en question, comme si le monde du Grand Nord cherchait perpétuellement à prouver son pouvoir sur les hommes. Bientôt la tourmente a raison de l'équilibre mental de Jim, terrassé par la fatigue et la faim ; il commence à voir un énorme poulet à la place de son petit compagnon et essaye de le tuer pour en faire son repas. Ainsi cette nature impitoyable est capable de transformer les hommes, de les monter les uns contre les autres, de les rendre inhumains et de les conduire à s'entretuer. Même si les hallucinations de Jim cessent, lui permettant de reprendre ses esprits, la faim le tenaille toujours et des tentations cannibales s'emparent de lui. Vêtu de son manteau de peau, il ressemble désormais à un énorme ours, prêt à se jeter sur Charlot pour s'en repaître, et celui-ci est obligé de le tenir en joue pour ne pas être dévoré ; l'homme-ours représente une menace bien plus terrible que l'ours à l'état sauvage. La folie des hommes, révélée au contact du Nord, s'avère bien plus dangereuse que les périls présents dans la nature. Dans cet univers

sans pitié, les amitiés se défont et les instincts primaires resurgissent. Cependant, quand la raison des personnages reprend le dessus, comme lorsque Big Jim combat le vil Black Larsen, la nature porte secours aux bonnes âmes et se venge des traîtres. Larsen, ayant assommé Jim et volé les vivres ainsi que l'or, est broyé par une falaise enneigée qui s'effondre. Les éléments rendent la justice et punissent.

Malgré le froid et la neige, le Nord est aussi un lieu où l'on s'amuse et où l'on se réjouit des bontés de la nature. Tandis que dans l'atmosphère enfumée et tendue du saloon, Georgia et ses amies danseuses sont en représentation, elles retrouvent leur âme d'enfant et le goût des choses simples quand elles partent se promener dans la forêt. Elles se laissent joyeusement glisser, se battent avec des boules de neige et rient. Une fois de plus, le contact avec la nature permet de révéler la véritable identité et la spontanéité des protagonistes. Elles rencontrent Charlot, devenu gardien de la cabane d'un explorateur, et, même si elles se jouent un peu de lui pour le taquiner, Georgia lui montre son attachement et l'attention qu'elle lui porte. Elle a plaisir à être en sa compagnie et s'inquiète pour lui quand il se brûle. Dans les bois, elle peut faire tomber le masque et laisser libre cours à ses sentiments, même si elle reste réservée et assez secrète. Le petit vagabond, quant à lui, laisse totalement exploser sa joie au point de saccager son logis, tellement le bonheur l'emporte. Loin des contraintes sociales de la ville champignon créée par les chercheurs d'or, au fond de la forêt protectrice, il n'a pas besoin de cacher son enthousiasme. Malheureusement, une fois revenues en ville, les danseuses reprennent leur rôle, oublient l'insouciance et l'invitation à dîner de Charlot. Elles restent au saloon pour festoyer et, quand elles se souviennent de leur engagement négligé, elles se rendent au chalet pour lui faire une farce un peu cruelle. Mais, une fois arrivées, la bonté de Georgia reprend le dessus et le remords l'assaille. À l'écart d'un semblant de civilisation, les hommes ne peuvent plus cacher leurs vrais sentiments et leur nature véritable. La scène finale montre Charlot et Jim revenus chercher de l'or près de la première cabane balayée au bord d'un précipice après une nuit de grande tempête, et elle va permettre aux deux personnages de prouver leur courage et leur solidarité. Bien qu'ils essaient de sauver leur peau, chacun se rend vite compte qu'il ne peut pas trahir l'autre ou le laisser tomber, car ils ont besoin de s'entraider. Ainsi, même si Big Jim rudoie Charlot, ils cherchent ensemble des solutions pour se sortir de cette mésaventure, ils se portent secours quand ils risquent de tomber. Bien que Jim se laisse constamment distraire par des élans égoïstes et par la découverte d'un filon d'or, il n'abandonne pas son compagnon d'infortune et le libère de sa

prison mouvante avant qu'elle ne bascule dans le vide. La victoire finale est une victoire commune. Tout au long du film, les épreuves produites par la nature hostile du Grand Nord ont rapproché les deux hommes et fait finalement ressortir, non sans peine parfois, ce qu'il y avait de meilleur en chacun d'eux.



Les deux prospecteurs cherchent à sortir de la cabane sur le point de glisser de la falaise.
Document 51 – *The Gold Rush* (1925, Charles Chaplin Production)

Bien que nous n'ayons pas mentionné ce film initialement, nous pouvons considérer que D.W. Griffith offre sa propre version du Nord dans *Way Down East* (1920, United Artists), quand il fait tourner ses équipes en extérieur dans le Connecticut et dans le Vermont, c'est-à-dire dans le Nord-Est. Tout comme *The Gold Rush*, le film du maître comporte des scènes de péril dans la neige et de blizzard dont les images sont filmées au cours d'une véritable tempête. Après avoir souscrit à une multitude de polices d'assurance, Griffith demande à ses acteurs de jouer dans des conditions extrêmes²⁹. Anna Moore, interprétée par Lillian Gish, est humiliée et rejetée par la famille puritaine qui l'emploie, après que son passé honteux a été découvert. Anéantie, elle s'enfuit dans la tourmente et erre sans but, ne sachant plus où aller. Malmenée par les vents, elle se traîne vers la rivière où elle s'évanouit sur une plaque de glace qui cède et se met à dériver vers des chutes. David Bartlett, le fils de ses employeurs, parti à son secours, n'hésite pas à courir sur les plaques emportées par les rapides pour porter secours à Anna. *Way Down East* utilise les mêmes ressorts dramatiques que les autres films mettant

²⁹ Lillian Gish, *Movies, Mr. Griffith and Me* (Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice Hall, 1969), pp. 232-233. Gish explique dans ses mémoires que les conditions météorologiques ont guidé son jeu et qu'elle n'a pas eu besoin de faire semblant puisqu'elle s'est vraiment évanouie à cause du froid et des bourrasques.

en scène le Nord : le héros va pouvoir montrer sa détermination et son courage en bravant les éléments. Plus la situation est risquée et spectaculaire, plus il paraît valeureux car il n'hésite pas à aider les autres et à faire ce qui lui semble juste au péril de sa vie. Le Nord cinématographique de la période muette est donc souvent utilisé comme un lieu instrument, permettant de révéler ce que valent les protagonistes ; c'est un lieu où l'on ne peut pas mentir ou faire semblant. Cette région, dont les mérites ne sont peut-être pas toujours bien reconnus, rend possible de grandes épopées célébrant l'Américain, sa combativité et son altruisme.



Document 52 – *Way Down East* (1920, United Artists)

2. L'Est

Dans les films, l'Est en tant qu'espace autonome existe à deux moments de l'histoire des États-Unis : à l'époque coloniale, puis pendant la période contemporaine, à savoir le début du vingtième siècle. Il est donc associé aux temps forts des origines tels que la guerre de Sept Ans et la Révolution américaine, puis par la suite, au développement urbain. Dans le cas de l'Est, mais aussi pour d'autres régions comme le Sud ou l'Ouest, l'espace géographique se transformerait en un temps historique spécifique, en l'occurrence des moments fondateurs de l'identité passée et de l'identité en devenir du pays. Fort de sa capacité à figurer la pastorale américaine en reprenant certains attributs déjà fixés par la peinture paysagère, l'Est apparaît donc comme le lieu de la genèse, où la démocratie états-unienne a vu le jour, mais aussi comme la région dans laquelle on projette le futur, on envisage l'évolution de cette démocratie moderne. On pourrait donc se demander si l'Est n'est pas en quelque sorte un

espace matriciel qui détermine l'existence de tout Américain, qui rassemble tous les citoyens dans une expérience fondatrice commune. L'Est conserverait peut-être l'essence de l'Amérique mieux que d'autres endroits.

a) L'Est historique

a.1. L'Est et la guerre de Sept Ans

L'Est en tant qu'espace historique apparaît dans les films qui mettent en scène la guerre de Sept Ans (1756-1763), le cinéma montrant que les moments fondateurs de l'Amérique ont débuté bien avant la guerre d'Indépendance. Ces productions sont certes moins nombreuses que celles abordant des événements historiques plus emblématiques ; seulement quatre films majeurs sont répertoriés dans le catalogue de l'*American Film Institute*³⁰. Toutefois, elles doivent être prises en compte car elles racontent l'Amérique avant qu'elle ne devienne les États-Unis ainsi que la lutte entre les différentes puissances européennes, alliées aux nations indiennes, une lutte ayant largement contribué à façonner le pays. Le premier Hollywood s'intéresse aux origines multiples de l'Amérique mais aussi à la vie dans un espace encore peu touché par la civilisation, celui de contrées sauvages cette fois situées près de la côte Atlantique. Ainsi, l'Est des débuts historiques semble avoir un double visage : c'est une terre de combat entre les hommes, et néanmoins un lieu où la nature est encore préservée. Pour comprendre les enjeux de cette double représentation, nous prendrons l'exemple de *The Last of the Mohicans* (1920, Maurice Tourneur Productions, Inc.), film de Maurice Tourneur, réalisateur français travaillant aux États-Unis depuis 1914.

Adaptée du célèbre roman de James Fenimore Cooper, cette première version cinématographique de *The Last of the Mohicans* opte pour le point de vue britannique afin d'exposer au spectateur les combats dans la Vallée de l'Hudson entre Anglais et Français, et la participation des Mohicans ainsi que des Hurons. Le film établit des divisions spatiales très nettes : les Européens sont associés au monde organisé, régenté et austère des camps militaires

³⁰ L'AFI a retenu les films suivants :

<i>Wolfe; or, the Conquest of Quebec</i>	Kenean Buel	1914	General Film Co.
<i>The Last of the Mohicans</i>	Maurice Tourneur	1920	Maurice Tourneur Productions, Inc.
<i>Winners of the Wilderness</i>	W. S. Van Dyke	1927	Metro-Goldwyn-Mayer Corp.
<i>Evangeline</i>	Edwin Carewe	1929	Edwin Carewe Productions

tandis que les Indiens évoluent dans une nature grandiose, indomptée et luxuriante. L'opposition entre civilisation et *wilderness* est accentuée par les choix esthétiques de Tourneur qui propose des forts artificiels, manquant de réalisme historique, en totale opposition avec les vues éblouissantes des paysages de l'Est. La civilisation ressemble à un univers de pacotille, étrié, tandis que l'ampleur, la diversité et la richesse du monde sauvage sont mises en avant. L'action du film se déroule presque entièrement en extérieur, et les scènes les plus poignantes du film sont presque toujours tournées dans un cadre naturel, par exemple une forêt, une grotte, une falaise ou les rives d'un cours d'eau. Ainsi la caméra de Tourneur présente l'Est comme un espace de beautés paysagères où l'homme ferait partie du décor, sans réussir à laisser réellement son empreinte sur l'environnement. Dans ce film, on a le sentiment que la nature de la *wilderness* est toute-puissante et la présence humaine n'y est que minuscule. En visionnant l'œuvre, ce sont les vues variées et magnifiques, semblables à des tableaux soignés et denses, qui retiennent l'attention du spectateur plus que le déroulement laborieux de l'intrigue. Peut-être irons-nous trop loin en disant que l'histoire et ses rebondissements ne semblent être qu'un prétexte pour mettre en valeur la nature, mais c'est vraiment l'impression donnée par le travail de Tourneur.



Document 53 – *The Last of the Mohicans* (1920, Maurice Tourneur Productions, Inc.)

La dernière scène de tension, dans laquelle l'héroïne, Cora, est tuée par un Huron qu'elle a éconduit, puis vengée par Uncas, le dernier des Mohicans et son seul amour, semble être particulièrement révélatrice de cette tendance. Introduite par le carton d'intertitre suivant

« Dans le monde sauvage » (*in the wilderness*), cette scène est majoritairement constituée de plans d'ensemble et de quelques plans rapprochés, ne montrant l'action et les combats que de loin. Les personnages sont souvent minuscules ou apparaissent comme des ombres indistinctes ; le spectateur est assez dérouté car il ne comprend pas d'emblée qui de Magua ou Uncas gagne le combat au corps à corps et si justice est faite.



Document 54 – *The Last of the Mohicans* (1920, Maurice Tourneur Productions, Inc.)

De plus, quand le cinéaste nous montre les protagonistes de plus près, ils interviennent dans un enchaînement de différents sous-espaces, le lieu du drame étant fragmenté en une multitude de sous-ensembles, à savoir la falaise, le précipice, les rochers, les chutes, le lit de la rivière, les berges. L'Est proposé par Tourneur devient un condensé de la *wilderness* qui est concentrée en un seul et même lieu et joue un rôle déterminant dans le sort des deux héros, Cora étant jetée dans le vide et Uncas se suicidant en sautant dans la chute d'eau. Ce que l'on retient de l'Amérique du dix-huitième siècle telle qu'elle est montrée dans le film, c'est

l'ubiquité d'une nature vigoureuse et indestructible plutôt que la prise de pouvoir des Européens sur les terres américaines. Tourneur présente l'Est comme une sorte d'Eden encore préservé même si l'histoire est déjà en marche.

a.2. L'Est et la Révolution

En étudiant l'Est de l'Indépendance, on comprend que la région est de plus en plus ancrée dans une certaine historicité. Elle va être assimilée à des concepts essentiels de l'identité nationale tels que la liberté et l'égalité au sein de la démocratie, clés de voûte de l'idéologie américaine. Ce sont les droits naturels sur lesquels s'appuie la Déclaration d'Indépendance, mais aussi les intentions exprimées par les représentants des États-Unis d'Amérique qui proposent des rapports humains en adéquation avec un projet d'avenir pour la jeune nation³¹. Si la Révolution américaine passionne peut-être moins les cinéastes américains des débuts que la Guerre de Sécession, plus proche chronologiquement et plus ancrée dans les mémoires, elle n'est cependant pas nécessairement délaissée par l'industrie du film. On recense aujourd'hui une quinzaine de productions dévolues à cette période de l'histoire ; il est néanmoins possible qu'il en ait été tourné plus.

Titre	Année	Réalisateur	Société de Productions
<i>The Boston Tea Party</i>	1908	Edwin S. Porter	Edison Mfg Co.
<i>Washington under the American Flag</i>	1909	J. Stuart Blackton	Vitagraph Co.
<i>1776 or Hessian Renegades</i>	1909	D.W. Griffith	Biograph Co.
<i>The Battle of Bunker Hill</i>	1911	Clyde Fitch	Edison Co.
<i>The Midnight Ride of Paul Revere</i>	1914	Charles Brabin	Edison Co.
<i>The Birth of the Star Spangled Banner</i>	1914	George Lessey	Edison Co.
<i>The Spy</i>	1914	Otis Turner	Universal Film Mfg Co.
<i>Washington at Valley Forge</i>	1914	Francis Ford	Universal Film Mfg Co.
<i>A Continental Girl</i>	1915	Joseph Adelman	Continental Photo-Play Corp.
<i>The Heart of a Hero</i>	1916	Emile Chautard	World Film Corp.
<i>The Spirit of 76</i>	1917	Frank Montgomery	Continental Producing Co.
<i>Betsy Ross</i>	1917	Travers Vale	American Releasing Corp.
<i>Cardigan</i>	1922	John W. Noble	World Film Corp.
<i>Janice Meredith</i>	1924	E. Mason Hopper	Cosmopolitan Pictures
<i>America</i>	1924	D.W. Griffith	D. W. Griffith, Inc., United Artists

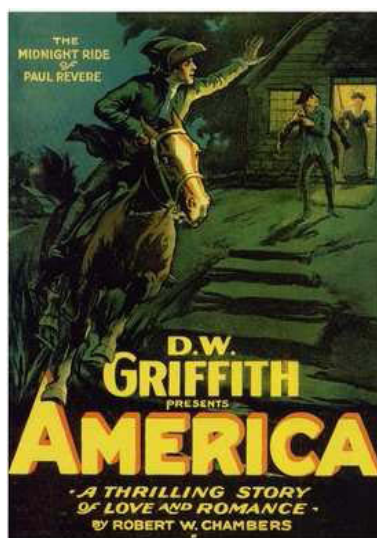
Document 55 – Les films muets historiques significatifs sur la guerre d'Indépendance 1900-1929³²

³¹ André Kaspi, *Les Américains : naissance et essor des États-Unis 1607-1945* (Paris : Seuil, 1986), pp. 102-103.

³² Tableau élaboré à partir de :

- 1) Kenneth M. Cameron, *America on Film: Hollywood and American History* (New York : Continuum, 1997), pp. 11-50.
- 2) Catalogue de l'*American Film Institute* <http://www.afi.com/members/catalog> qui regroupe des données concernant 30 000 longs métrages et 17 000 courts métrages américains tournés entre 1893 et 1972. On notera qu'à l'exception du film de Griffith, *America*, déjà difficilement accessible, les titres mentionnés ont été perdus ou détruits et qu'il n'en subsiste aujourd'hui aucune copie visionnable.

En lisant les synopsis de plusieurs de ces films, on prend conscience des atouts narratifs offerts par la guerre d'Indépendance, puisqu'elle permet très souvent d'aborder au cinéma la question de l'identité duelle de colonistes déchirés entre l'allégeance à l'Angleterre et le désir de s'émanciper de son joug. L'Amérique divisée est le plus souvent représentée par une jeune femme éprise en même temps d'un patriote et d'un partisan du Roi George III, ou par les amours contrariées de jeunes appartenant aux deux camps opposés, proposant ainsi une version américanisée de l'intrigue shakespearienne de *Roméo et Juliette*. La romance entre deux personnages permet d'amener en douceur la question des conflits armés et d'intégrer l'histoire individuelle dans l'histoire collective. La crise identitaire des États-Unis est aussi illustrée par l'espion, personnage récurrent des films muets sur la Révolution ; il circule constamment entre l'armée continentale et les troupes britanniques, porte tour à tour les couleurs de chaque faction, s'interroge souvent sur le sens des combats, et remet parfois en cause ses engagements. Bien qu'il ne soit pas un espion, on peut citer le personnage de Charles Montague (Charles Emmett Mack) dans *America*, la deuxième grande épopée américaine de Griffith, car son parcours s'en rapproche. Après avoir rencontré George Washington, il rejoint les rebelles pour se battre à leurs côtés, malgré ses origines nobles et la loyauté de sa famille envers la couronne d'Angleterre.



Le sous-titre présent sur l'affiche du film de Griffith met en avant l'importance des histoires d'amour dans les films sur la Révolution américaine. La formulation laisse entendre que la romance apporte de l'énergie et du suspense à l'intrigue. A vrai dire, cette affiche est quelque peu déroutante car l'image choisie, à savoir la chevauchée nocturne de Paul Revere pour avertir les colonistes des attaques britanniques, inscrit le film dans une perspective historique tandis que le sous-titre le ramène vers une dimension romanesque forte, en faisant référence à l'auteur du livre éponyme, et accentue le romantisme de la narration. D.W. Griffith aurait travaillé le script du film avec le concours d'un romancier pour obtenir une intrigue mêlant la fiction littéraire et les références historiques pointues. *America* permet donc de comprendre le travail de réinterprétation et de réécriture de l'Histoire à l'œuvre dans les films, et ce, dès la période muette.

Document 56 – *America* (1924, D. W. Griffith, Inc., United Artists)



La transformation de Charles Montague, d'aristocrate de salon à patriote sur les champs de bataille.

Document 57 – *America* (1924, D. W. Griffith, Inc., United Artists)

D'après les différents scripts disponibles, les protagonistes principaux des fictions muettes sur l'Indépendance deviennent presque toujours agents du devenir national. En effet, ils interagissent avec les grands acteurs de l'Histoire, tels que George Washington, Patrick Henry, John Hancock et Paul Revere, dans des lieux symboliques de la Révolution, par exemple Boston, Philadelphie, les lignes de combat en Virginie, ou Mount Vernon, et, finalement, ils participent aux épisodes les plus importants de la guerre comme la signature de la Déclaration d'Indépendance, les batailles de Lexington et Bunker Hill, le cantonnement à Valley Forge, le massacre de Cherry Valley ou la reddition du général Cornwallis³³. Comme souligné dans le tableau synthétique que nous avons réalisé (p. 275), la majorité des films sur la Révolution américaine a été tournée pendant la Première Guerre mondiale, permettant de raviver l'esprit patriotique chez les citoyens américains, sans pour autant faire directement référence aux combats contemporains. Insufflant un certain sens de l'histoire sur les écrans, ces films permettent de rappeler les grands idéaux originaux de l'Amérique, mais aussi de faire la liaison entre les causes d'antan et les causes contemporaines. Dans le cas des États-Unis, on peut se demander si les films ne permettent pas de pallier le « manque d'histoire » ressenti par le pays, dont parle Michel Cieutat³⁴, et de resserrer des liens nationaux qui se détendent.

Le film historique n'est peut-être pas l'Histoire *stricto sensu* mais il n'en demeure pas moins une interprétation du passé et une spéculation poétique sur les temps révolus³⁵. Ces films proposent une vision qui diffère évidemment du passé académique. Comme le confirme Marc Ferro, les films jouent un rôle majeur dans la constitution d'une histoire non-officielle,

³³ Ces observations ont été menées en étudiant les informations fournies par le catalogue *American Film Institute*.

³⁴ Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome II : ambivalences et croyances* (Paris : Cerf, 1991), p. 289.

³⁵ Rasmus Falbe-Hansen, "The Filmmaker As Historian", *P.O.V.: A Danish Journal of Film Studies*, no.16 (décembre 2003), p. 112.

Version électronique consultée le 12 avril 2010 sur le site: <http://pov.imv.au.dk/pdf/pov16.pdf>

dégagée des archives écrites, considérées comme la « mémoire conservée des institutions » ; les productions cinématographiques contribuent à leur manière à une prise de conscience de l'Histoire³⁶. Ces œuvres ne se substituent pas à l'histoire formelle mais la complètent en offrant une vision supplémentaire. Pour Rasmus Falbe-Hansen, le film historique produit par Hollywood n'est pas un genre en soi mais un moyen de faire sentir au spectateur « le présent du passé », ou « le présent dans le passé » (*the present in the past*), et de placer l'individu au centre, en accentuant l'émotion, en personnalisant l'histoire (*history / story*) et en lui donnant un caractère dramatique³⁷. Les films offriraient donc une nouvelle forme de mémoire collective, essayant la plupart du temps de créer une approche voulue réaliste au moyen de méthodes pourtant artificielles comme le jeu des acteurs, les prises de vues, le montage, les jeux de lumière³⁸. Ainsi, dans ce type de films, l'Est donne l'impression d'être représenté de manière authentique car calquée sur une réalité historique ; il ne s'agit néanmoins que d'une vision parcellaire car limitée dans le temps et écartant d'autres aspects de la réalité géographique de la zone.

b) La pastorale de l'Est

L'Est cinématographique est également rattaché à la tradition littéraire et picturale de la pastorale évoquant une nature idyllique en harmonie avec l'homme, et valorisant la vie champêtre. Les images générées par le cinéma sont principalement les héritières de différentes vagues de peintures paysagères en Europe et aux États-Unis. Sa source d'inspiration majeure est le travail de l'École de la Vallée de l'Hudson (*Hudson River School*) au dix-neuvième siècle, dont les sujets sont d'abord les paysages de l'Est puis qui s'étend ensuite vers l'Ouest³⁹. Cette école amène l'émergence de ce que Mottet appelle « la scène américaine ».

³⁶ Marc Ferro, « L'Empire de l'image », dans Marc Ferro, *Cinéma et Histoire* (Paris : Gallimard, 1993 [1^{ère} édition 1977]), p. 13.

³⁷ Rasmus Falbe-Hansen, "The Filmmaker As Historian", pp. 113-114.

³⁸ Robert A. Rosenstone, *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, (Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1995), p. 11.

³⁹ traduction proposée par Jean Mottet.

École de la Vallée de l'Hudson (*Hudson River School*) : Considérée comme le premier mouvement pictural né aux États-Unis, elle regroupe plusieurs peintres paysagistes américains travaillant des années 1820 aux années 1870. On présente souvent Thomas Cole comme son fondateur. Ses autres membres les plus célèbres sont Albert Bierstad, Frederic Edwin Church, Asher Brown Durand, Thomas Moran. Plusieurs d'entre eux accompagnent des voyages d'exploration en tant qu'illustrateur. Les paysages représentés dans le travail de ce mouvement se déplacent graduellement de l'Est à l'Ouest : d'abord ce sont la vallée de l'Hudson, et ses alentours, mais aussi les montagnes Catskill, les Adirondacks et les montagnes Blanches, dans le Nord-Est des États-Unis. Puis les artistes commencent à s'intéresser aux Rocheuses et aux terres plus à l'Ouest comme la zone qui deviendra le

Tout en intégrant certains canons internationaux, elle initie une nouvelle façon de montrer l'espace, un style américain qui « permet d'inventer une vision originale de ces territoires », considérant que l'Amérique est exceptionnelle et inédite et s'affranchissant en partie de la pensée européenne. La peinture de cette école contribue au « développement de sentiments moraux et patriotiques » grâce aux représentations de la nature, mais aussi à la valorisation d'une réalité locale et contemporaine⁴⁰. Pour Jean Mottet, le renouvellement du mythe pastoral dans les films est concomitant du développement urbain de l'Amérique ; plus les hommes s'éloignent de la terre, plus ils rêvent avec nostalgie d'un certain passé rural. Il ajoute que « la création de paysages bucoliques par le cinéma devient alors le lieu d'une quête d'identité »⁴¹.

Avant le début des tournages en Californie, du fait de la réalité socio-économique mais aussi géographique de l'industrie cinématographique, une très grande majorité des paysages représentés dans les films est située à l'Est, à proximité des studios de production. Cela n'empêche pas certains réalisateurs, et en particulier D.W. Griffith, de métamorphoser cet espace familier en une sorte de paysage mythique et idéal. La campagne du Connecticut ou du New Jersey prend une dimension arcadienne dans certaines de ses œuvres de jeunesse réalisées pour Biograph. Toujours selon Mottet, Griffith arrive à la fois à sortir l'Est pastoral hors du temps pour lui donner une dimension universelle et à révéler des réalités socio-historiques comme les limites de l'industrialisation et la préservation de la nature dans certaines régions américaines⁴². Un point important est la capacité de Griffith à créer une sorte d'espace affectif, l'Est devenant alors fortement associé à l'idée du « chez soi » (*home*) par le biais de différentes images telles qu'un type de maison, de village, de paysage arrivant à évoquer le bien-être de la vie communautaire. Elles sont sûrement moins impressionnantes que d'autres tableaux de l'Est, mais l'individu s'y sent plus à l'aise⁴³. Cette région, sous sa forme champêtre, serait donc utilisée dans certains films pour réveiller chez le spectateur le sentiment national, son américanité profonde.

parc national de Yellowstone. La nature dans ce qu'elle peut avoir de plus grandiose interpelle ces artistes qui produisent souvent des toiles monumentales. Les artistes de l'*Hudson River School* appliquent la philosophie du Sublime; ils pensent que la nature est la manifestation de la puissance et de la bonté divine. Les paysages préservés des États-Unis sont comparés au Paradis originel.

⁴⁰ Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, pp. 13-25.

⁴¹ Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, pp. 76-77.

⁴² Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, pp. 81-82.

⁴³ Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, pp. 84-85.

Plutôt que de reprendre les analyses de Jean Mottet sur le travail de Griffith dans les années 1910, nous nous proposons d'étudier *Way Down East*, tourné après le retour du réalisateur sur la côte est, une fois son expérience californienne terminée. Le film est sous-titré « Une histoire simple de gens sans prétention » (*A simple Story of Plain people*) et cette volonté d'universalité est confirmée par le quatrième carton narratif de l'introduction :

Lieu et endroit – dans le monde de la narration et des illusions
Personnages – nulle part – pourtant partout
Événements – jamais survenus – pourtant ayant toujours lieu [1'50]
*[Time and place - in the story world of make-believe
Characters - nowhere - yet everywhere
Incidents - never occurred - yet always happening]*

Cette histoire pourrait se passer à n'importe quel endroit et arriver à n'importe qui, pourtant Griffith décide de la localiser dans l'Est des États-Unis, grâce au carton suivant « Supposons un village isolé en Nouvelle-Angleterre » (*Let us suppose a remote village in New England*). Il nous présente une vallée tranquille où se trouve une maison en bois entourée d'un jardin fleuri, celle d'Anna Moore et sa mère. La région semble extrêmement paisible et à l'écart des tourments du monde moderne. La végétation abonde autour du village et de la demeure, formant presque un mur de protection arboré qui préserve les habitants de ce paradis perdu. Les deux femmes sont introduites dans l'intimité de leur foyer, s'adonnant à des activités banales comme le nettoyage et la correspondance. Malheureusement, la pauvreté de leur existence oblige Anna à quitter la maison pour aller chercher une aide financière chez de riches parents établis à Boston, les Tremont. Son arrivée à la ville contraste nettement avec sa vie à la campagne. Griffith utilise trois plans identiques pour mettre en perspective les deux espaces : un plan d'ensemble montrant le lieu dans son intégralité, un plan de demi-ensemble cadrant l'extérieur de la maison, un plan moyen s'intéressant à l'action à l'intérieur des murs de cette maison. À la luminosité et la douceur des pâturages de la campagne s'oppose la grisaille et la verticalité de la ville ; la maison rurale est entourée d'une haie touffue tandis que la maison citadine est encerclée par des grilles pointues. La tranquillité de l'habitat champêtre ne ressemble guère à la vie mondaine dans les salons bondés de la maison bostonienne : le spectateur est en présence de deux mondes qui paraissent diamétralement opposés et qui, cependant, ne se trouvent qu'à quelques kilomètres l'un de l'autre. Ainsi, Griffith met en lumière les dissemblances internes à l'Est, représentatives de la déroutante diversité américaine. Anna reçoit un accueil assez glacial de la part de sa famille pour qui sa visite est

des plus malvenues ; alors qu'on ne cherche qu'à se débarrasser d'elle, elle annonce son désir de résider avec eux un moment.

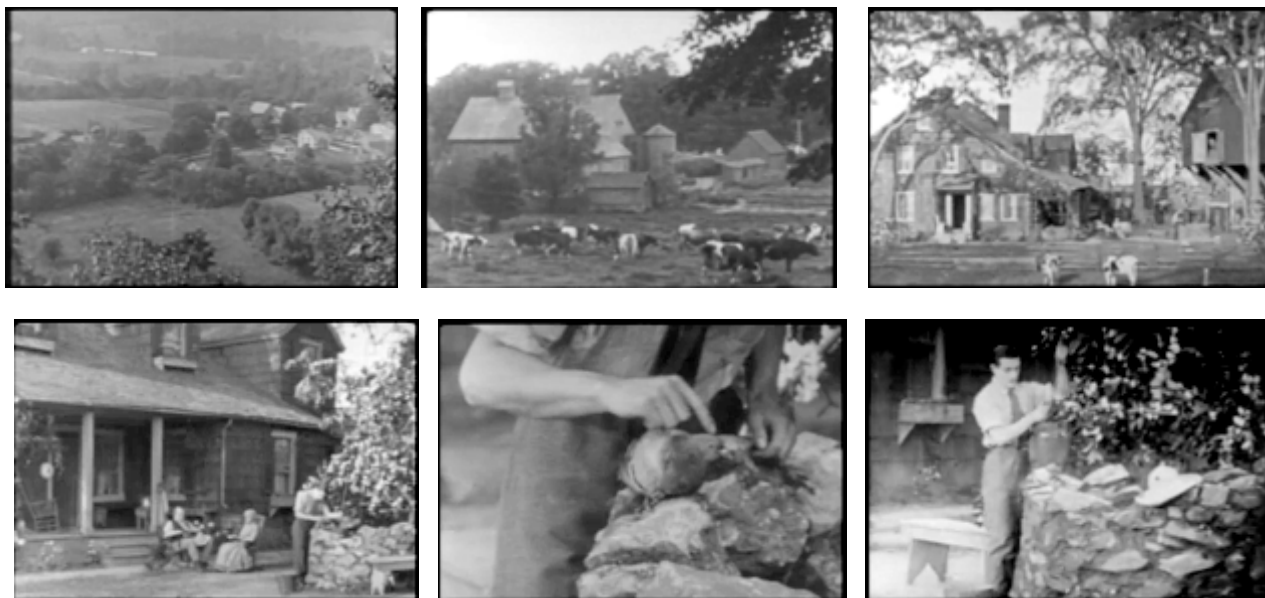


Document 58 – *Way Down East* (1920, United Artists)

L'Eden pastoral de l'Est américain se précise à la scène suivante puisqu'on le présente au spectateur sous le nom de Bartlett Village, à proximité de la résidence d'une riche famille de puritains, de nouveaux personnages introduits par le carton d'intertitre. De nouvelles prises de vue nous montrent un paysage rural différent, cette fois associé au travail agricole et l'opulence. À l'inverse de l'endroit où survivent difficilement Anna et sa mère, Bartlett Village est une communauté active où la vie de fermier donne l'opportunité de mener une existence heureuse et prospère. Ce portrait du monde agricole encourage l'idée d'éthique du travail et de méritocratie, puisque ce sont la rigueur et le labeur des Bartlett qui leur ont permis d'accéder à cette tranquillité cossue, en harmonie avec la nature et les animaux. Les images célèbrent les lieux modestes qui assurent la subsistance de l'homme, le beau se confondant alors avec l'utile. Pour renforcer le sentiment de bien-être et d'insouciance régnant chez cette famille, Griffith a d'ailleurs choisi l'endroit comme théâtre de plusieurs scènes comiques, voire burlesques, ponctuant le film et mettant en scène des personnages ruraux quelque peu caricaturaux mais attachants, comme le charretier, le moissonneur ou le garçon d'étable.

Contrairement à Boston où les personnages s'adonnent à des activités dérisoires et se fourvoient dans des relations hypocrites, la campagne des puritains est un lieu moral et bon, où la famille Bartlett semble avoir trouvé le bonheur. Même pauvre, comme la zone où réside

la mère d'Anna, le monde rural n'en demeure pas moins un endroit sûr, un refuge où la jeune femme peut aller se cacher après avoir épousé en secret le machiavélique Sanderson, qui trompe sa confiance en organisant un simulacre d'union sans aucune valeur pour pouvoir prendre la vertu de la belle.



Document 59 – *Way Down East* (1920, United Artists)

La campagne familière, où l'héroïne a ses repères, lui apporte une forme de réconfort, malheureusement temporaire, car elle est contrainte de partir après la mort de sa mère pour cacher sa grossesse honteuse. L'enfant décède peu après sa naissance et Anna trouve cette fois asile dans une autre campagne, celle des Bartlett qui acceptent de l'employer. Dans l'univers des fermiers bourrus au grand cœur, on n'hésite pas à tendre la main à une inconnue dans le besoin. C'est un lieu où la charité chrétienne et les mots de la Bible guident les actions des personnages et leur font oublier leurs réticences initiales.



Anna engagée chez les Bartlett : « C'est bon la Mère, on va la prendre à l'essai. Personne ne pourra dire que j'ai agi à l'encontre des Saintes Ecritures! »

Document 60 – *Way Down East* (1920, United Artists)

Après avoir été humiliée et malmenée par la vie, Anna semble réapprendre le bonheur au grand air en compagnie de cette famille de substitution qui la considère désormais comme

l'une des leurs (*A beloved member of the household*). Les Bartlett partagent avec elle leurs valeurs simples et droites, et elle oublie son chagrin en travaillant avec entrain. Ce nouvel équilibre est pourtant mis en péril par les sentiments amoureux que David, le fils de la famille, nourrit à son égard, mais Anna rejette cet amour naissant et se concentre sur les tâches qui lui sont attribuées. La vie champêtre est également célébrée par Griffith grâce aux scènes de festivités qui donnent le sentiment d'une communauté soudée, se réjouissant de choses ordinaires comme la joie d'être ensemble et la danse.



Document 61 – *Way Down East* (1920, United Artists)

Cependant, Sanderson possède une maison secondaire non loin de la demeure des Bartlett et va s'immiscer dans la vie du village en grossissant les rangs des prétendants de Kate, une héritière de la région, cousine de la famille. Il devient le serpent qui va menacer ce paradis. La venue de Sanderson dans cet environnement préservé effraie Anna ; elle est tentée de partir mais décide de rester par loyauté envers les fermiers qui lui ont offert une seconde chance. Ses craintes sont fondées car la présence du fourbe et la curiosité de certaines mégères finissent par faire resurgir son passé, et la malheureuse est alors traitée comme une paria par ses protecteurs qui se croient trahis. Toutefois, dans cette région où la vaillance et la bonté sont les valeurs maîtresses, Squire Bartlett reconnaît finalement ses erreurs et implore le pardon de la jeune femme. Sanderson va même jusqu'à proposer à Anna de l'épouser réellement, prétendument pour réparer ses torts et rétablir l'honneur de celle-ci. Mais la communauté voit désormais clair dans le jeu de cet homme malhonnête qui ne cherche qu'à sauver sa propre réputation, et, prenant le parti d'Anna, on chasse le traître. Le film s'achève sur une scène de félicité collective puisque tout rentre dans l'ordre avec l'organisation d'un

double mariage. À l'Est, après certaines épreuves, on reconnaît les justes, et les histoires, même les plus sombres, se terminent bien. Dans *Way Down East*, Griffith propose une vision idéalisée de cet espace mais les postures plus réalistes adoptées dans d'autres films semblent elles aussi maintenir cette image positive.

c) L'Est et la ville

La mise en scène de l'Est urbain et moderne, et en particulier de New York, est une des grandes thématiques du cinéma américain des premiers temps et peut être considérée comme l'approche la plus réaliste proposée par l'industrie du film. Même si à partir des années 1910, une véritable vie urbaine commence également à s'organiser autour de Los Angeles et à façonner la région, dans les films muets, la ville reste invariablement celle de la côte Est. Ce n'est que par la suite, avec l'avènement du film noir, que le paysage citadin de l'Ouest sera valorisé. Il serait erroné de croire que les films muets ne dépeignent pas la ville de l'Ouest ; elle est également présente mais elle ne correspond pas à une réalité contemporaine, tandis que la ville de l'Est symbolise la société moderne du début du vingtième siècle. On reconnaît sans peine la ville de l'Est grâce à son architecture caractéristique, même si elle n'est parfois qu'entrevue, de gratte-ciel et de rues à n'en plus finir, et aussi du fait de sa surpopulation et son agitation. Il faut noter qu'elle est le lieu de l'expérience quotidienne des professionnels du film qui, comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre, travaillent plusieurs années dans la Grosse Pomme et ses alentours, avant que l'activité cinématographique ne migre à l'Ouest. Grâce aux autobiographies de Mary Pickford et Lilian Gish, on prend conscience de la vie de l'industrie du cinéma dans la cité de l'Est. Les deux actrices, qui sont d'ailleurs de bonnes amies, expliquent comment, pendant leur adolescence, elles passent leur temps à circuler entre Broadway, pour chercher des rôles plus nobles, et les studios, en l'occurrence ceux de Biograph, où on leur offre un travail plus constant et mieux rémunéré, mais qu'elles considèrent seulement comme temporaire et alimentaire. Pour ces deux femmes, native du Canada pour Pickford et de l'Ohio pour Gish, New York est synonyme d'une vie sédentaire plus équilibrée, non loin de sa famille, où l'on peut trouver de quoi garantir sa survie⁴⁴. Le monde urbain de la côte Est s'avère donc être le terrain de jeu de l'industrie du cinéma et l'endroit où vivent tous ceux qui y sont employés.

⁴⁴ Lilian Gish, *Movies, Mr. Griffith and Me*, pp. 23-39.

Mary Pickford, *Sunshine and Shadow* (Garden City, New York : Doubleday & Co., Inc., 1955), pp. 55-96.

D'ailleurs, le cinéma permet vraiment à ses pionniers de s'enrichir puisque cette activité paye bien mieux que les autres métiers du spectacle. C'est donc un espace familier et connu, correspondant au vécu de ceux qui font les films devant la caméra ou travaillent derrière elle. Pourtant, le cinéma du début du siècle, au même titre que la photographie, se retrouve confronté à la difficile « tâche de produire des images d'un territoire inconnu, de l'inventer »⁴⁵, car la ville n'a pas été définie visuellement auparavant.

Dans son ouvrage, Jean Mottet décrit le travail approfondi de D.W. Griffith sur la ville de New York et sur certains quartiers populaires tels que le Lower East Side. Ses choix artistiques reprennent les tendances de l'époque puisque les travaux des artistes de l'*Ashcan School of Art*⁴⁶, les reportages photographiques de Jacob Riis⁴⁷ et Lewis Hine⁴⁸ ou les ouvrages comme *The Jungle* d'Upton Sinclair⁴⁹ s'intéressent aux conditions de vie dans les grandes centres urbains, en particulier dans les quartiers ouvriers et immigrants. On se met alors à évoquer et mettre en scène un environnement jusque-là ignoré par l'art, on se passionne pour ce que la ville a de pittoresque et d'authentique en montrant des pratiques quotidiennes et des moments d'intimité⁵⁰. À l'heure où les arts visuels, la littérature et la presse se penchent sur la question de la ville, Griffith semble suivre la force du mouvement général. À la lecture du témoignage de Lilian Gish sur sa relation avec le célèbre réalisateur, on peut aussi considérer que le cinéaste, bien qu'originaire de Kentucky, parle de l'espace qu'il connaît le mieux puisqu'il y vit et y travaille. Même si Griffith réside dans un quartier central, non loin de Times Square (East 37th Street), l'actrice parle de ses nombreux déplacements à travers la ville dans des zones moins cossues, comme les quartiers sud, le

⁴⁵ Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, p. 116.

⁴⁶ L' *Ashcan School of Art*, ou « école poubelle », est un mouvement de peinture américain réaliste du début du vingtième siècle, créé par des jeunes artistes new-yorkais. Cette école est connue pour la représentation de scènes de la vie quotidienne des milieux pauvres dans les villes. La peinture de l'*Ashcan School* veut assimiler l'art à du journalisme. Ses membres les plus connus sont Robert Henri, John French Sloan, George Luks. Le peintre George Bellows lui est aussi associé.

⁴⁷ Jacob Riis est un photographe, réformateur et journaliste d'origine danoise, arrivé aux États-Unis en 1870. Il est rendu célèbre pour son livre de photographies détaillant la misère dans les quartiers défavorisés de New York, *How the Other Half Lives*, publié en 1890.

⁴⁸ Lewis Hine, photographe américain, est connu pour son étude de l'arrivée des immigrants à Ellis Island en 1904, puis, à partir de 1908, pour ses enquêtes photographiques sur le travail des enfants, mandatées par le *National Child Labor Committee*.

⁴⁹ En 1905, l'écrivain Upton Sinclair publie *The Jungle*, un roman qui décrit les conditions de vie et de travail de millions d'immigrés polonais, lituaniens, allemands, etc., dans les abattoirs de Chicago. La publication du roman conduira le président Théodore Roosevelt à engager une commission d'enquête sur les conditions de travail dans l'industrie de la viande et à faire mener des réformes du droit du travail.

⁵⁰ Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, pp. 110-120.

Bronx, où se trouvent les studios, ou Brooklyn, pour se rendre chez les acteurs qu'il fréquente⁵¹.

La ville de l'Est grouillant de monde et synonyme de mouvement perpétuel offre des possibilités intéressantes aux cinéastes qui y font parfois un travail proche de celui du journaliste. Dans une ville comme New York, les réalisateurs peuvent saisir sur le vif des instants véritables en filmant des scènes de rue, dans lesquelles des acteurs peuvent intervenir, mais qui utilisent l'animation de la ville telle qu'elle peut être observée par n'importe qui. *What Happened on 23rd Street* (1901, Edison Mfg Co.), premier film américain passé à la postérité, fonctionne selon ce principe. Edwin S. Porter pose sa caméra à l'angle de 23rd Street et de 6th Avenue⁵² et filme, pendant la quasi intégralité de ce court film (1 minute 17 secondes), les passants déambulant sur le trottoir, les attelages circulant sur la route et les tramways. On a le sentiment que personne ne se rend compte de la présence de la caméra, à l'exception d'un enfant posté en face, qui semble scruter avec intérêt ce qui se passe.



○ [Un enfant curieux, intrigué par le tournage, semble ne pas en perdre une miette]
Document 62 –Edison Mfg Co.)

Presque à la fin de cette brève séquence, un couple, interprété par Alfred Abadie, un appariteur d'Edison, et Florence Georgie, s'avance vers la caméra. Alors qu'ils marchent sur une grille de métro, un courant d'air souffle la jupe de la jeune femme, dévoilant ainsi ses

⁵¹ Lilian Gish, *Movies, Mr. Griffith and Me*, pp.53-70.

⁵² Ce croisement est situé dans ce que l'on appelle aujourd'hui le Flat Iron District.

dessous. Une fois la jupe rabattue et les jambes cachées, elle rit à gorge déployée. Ce n'est qu'à ce moment que les passants se mettent à regarder la caméra, comme le jeune garçon à casquette de l'image finale. La caméra donne l'illusion de capturer la vie quotidienne sans qu'aucune mise en scène n'intervienne. De plus, c'est une ville à portée d'homme que l'on nous présente dans ce film, comme si la caméra reproduisait le champ de vision d'un passant. Ce point de vue réaliste, préféré à un angle de vue plus impressionnant qui embrasserait le dédale du maillage gigantesque des rues de New York grâce à une vue en plongée, est assez courant dans les productions sur la ville de l'Est.

D'après Jean Mottet, on le retrouve chez D.W. Griffith qui saisit « la dynamique des trottoirs », plus significatifs que la rue, dans *The Romance of a Jewess* (1908, Biograph Co.) ou *The Child of the Ghetto* (1910, Biograph Co.), pour proposer une vision authentique où la vie spontanée du quartier sert d'arrière-plan aux protagonistes. Cette représentation de l'Est n'offre pas de panoramas ou des édifices mais s'attarde sur les visages, les habitants ; ils sont perçus comme le cœur de l'espace urbain plutôt que les bâtiments⁵³. Les mêmes types de scènes de rue sont présents dans des œuvres plus tardives.



Document 63 – *Never Weaken* (1921, Hal Roach Studios)



Document 64 – *Safety Last* (1923, Hal Roach Studios)

Tout d'abord, dans les films mettant en scène Harold Lloyd, *Never Weaken* (1921, Hal Roach Studios) et *Safety Last* (1923, Hal Roach Studios), le trottoir est un lieu de rencontre, de socialisation et de spectacle, où le héros interagit avec la foule quand il fait son numéro de guérisseur ou de grimpeur. Le trottoir devient une sorte de théâtre accueillant à la fois la scène

⁵³ Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, pp. 122-124; pp. 132-133.

et le public, et permettant des échanges entre les personnages de Lloyd et leur auditoire. Dans ces films, la ville de l'Est n'est pas synonyme d'anonymat, d'indifférence et de solitude puisque les citoyens n'hésitent pas à communiquer l'intérêt qu'ils portent à leurs semblables, même si leur attitude est parfois quelque peu voyeuriste. Puis, dans *Sunrise: A Song of Two Humans* (1927, Fox Film Corp.), le trottoir devient un espace protecteur, à l'abri des véhicules, mais aussi celui de la réconciliation et de l'amour retrouvé. La caméra adopte le point de vue du passant pour suivre les deux époux qui, au fil des rues, se pardonnent et se rapprochent. On notera que dans les trois films mentionnés, la ville n'est jamais nommée précisément et devient ainsi un lieu universel, représentatif d'une certaine réalité. Ensuite, dans le film de King Vidor *The Crowd* (1928, Metro-Goldwyn-Mayer Corp.), la ville et la vie de la rue sont cette fois saisies en plongée, ce qui les déshumanise dans une certaine mesure.



Document 65 – *Sunrise: A Song of Two Humans* (1927, Fox Film Corp.)



Document 66 – *The Crowd* (1928, Metro-Goldwyn-Mayer Corp.)

La même année, le film *Skycraper* (1928, De Mille Pictures Corp.) continue d'exploiter le topos de la scène de rue au mouvement incessant, mais il introduit aussi des vues aériennes des bâtiments et des gros plans sur les constructions, se focalisant sur les poutrelles d'acier ou les boulons et s'éloignant graduellement des visages humains. Plus le cinéma devient sophistiqué, plus on semble aborder le thème de la ville avec distance. À vrai dire, les images de l'espace urbain de l'Est évoluent à mesure que l'industrialisation et l'urbanisation des États-Unis progressent et, dès les années 1910, les cinéastes commencent également à

évoquer les dangers présents dans la ville. David Wark Griffith, George Loane Tucker, Wallace Worsley et Josef Von Sternberg n'hésitent pas à aborder la question de la délinquance et de la pègre, tandis que les films de Fred Newmeyer, comme ceux de Vidor et de Howard Higgin, s'intéressent à l'aliénation de l'individu et à la solitude de la multitude. Ils mettent en lumière la face cachée de la cité en montrant des réalités peu glorieuses telles que la pauvreté et l'insécurité⁵⁴. Même si on confère à l'endroit une vitalité enivrante et un dynamisme fascinant, les centres citadins peuvent néanmoins représenter une menace pour certains de leurs habitants.

Ainsi, dans la géographie cinématographique façonnée par Hollywood dès les premières décennies du vingtième siècle, on observe des espaces qui existent de manière indépendante, à différentes époques, et représentent également des réalités socio-historiques comme des aspects fantasmés pour les besoins de la fiction. Ils semblent se définir par la force d'un certain esprit du lieu et illustrent des détails du quotidien américain à des moments donnés. Le Nord comme l'Est seraient alors une transcription visuelle de l'individualisme américain. Il n'y aurait pas que les personnages qui puissent symboliser ce trait de caractère dit national, les paysages de ces régions seraient également à même de dire le désir d'exister par soi-même, et la liberté découlerait de leur capacité à être autonomes⁵⁵. Néanmoins, aucun espace, en Amérique ou ailleurs, ne peut se comprendre si on ne l'inscrit pas dans le rapport à l'histoire, puisque c'est elle qui façonne la géographie. Dans les films muets, le sens de l'histoire américaine est peut-être moins fort dans ces zones que dans les espaces, comme le Sud et l'Ouest, qui semblent se définir et se construire par comparaison avec un lieu antinomique. L'Amérique n'est pas seulement une terre d'individualisme, c'est aussi le pays des confrontations, des oppositions, mais aussi de la complémentarité. Le cinéma offre sa propre interprétation des relations entre les régions et nous montre les interactions et les contrastes entre les différents ensembles de la diversité américaine.

⁵⁴ Ces différentes productions ne sont pas pour l'instant traitées en détail car nous y consacrerons un développement approfondi plus tard dans notre rédaction. Les films mentionnés sont :

<i>The Musketeers of Pig Alley</i>	D.W. Griffith	1912	DW Griffith Corp.
<i>Traffic in Souls</i>	George Loane Tucker	1913	Universal Film Mfg. Co.
<i>Never Weaken</i>	Fred Newmeyer	1921	Hal Roach Studios / Pathé
<i>Safety Last!</i>	Fred Newmeyer	1923	Hal Roach Studios / Pathé
<i>The Crowd</i>	King Vidor	1928	Metro-Goldwyn-Mayer Corp.
<i>The Docks of New York</i>	Josef Von Sternberg	1928	Paramount Famous Lasky Corp.
<i>Skyscraper</i>	Howard Higgin	1928	De Mille Pictures Corp.

⁵⁵ Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome I : le rêve et le cauchemar* (Paris : Cerf, 1988), p. 33.

II. Les paires opposées de la géographie américaine

1. Nord et Sud

Il est difficile de donner une définition géographique précise du Sud en tant que région car, comme le souligne Marie Liénard-Yeterian, il existerait un Sud qui semble en regrouper plusieurs. On pourrait tenter de l'identifier comme « un espace-temps circonscrit par une histoire [désignant] d'abord les onze États qui, après avoir fait sécession, ont constitué la Confédération. Il est même un état d'esprit [...] ou peut-être même un concept, un rêve ou cauchemar »⁵⁶. On comprend que ce Sud exprime un certain désir d'autonomie, la revendication d'une forme d'existence en dehors des États-Unis. Aujourd'hui encore, le Sud se voudrait différent des autres régions, mais inchangé et fidèle à ses traits ancestraux, revendiquant une identité locale vigoureuse et unique qui n'aurait pas d'équivalent ; être sudiste est quelque chose que l'on clame haut et fort. Le Sud remettrait donc en cause le grand ensemble national qui ne laisserait pas aux régions l'opportunité d'exprimer leur unicité et leur richesse. Le Sud serait une voix libertaire essayant de dire l'existence de dysfonctionnements au sein d'un système en apparence sans faille. Michel Cieutat soutient cette idée en expliquant que le Sud cinématographique est associé au « courage de se battre pour la liberté d'opinion, pour le droit des États à se gouverner eux-mêmes, et pour celui des individus à se rebeller contre toutes formes d'oppression »⁵⁷, des revendications malgré tout intrinsèquement américaines.

Néanmoins, l'affirmation d'un point de vue sudiste fort sur la réalité nationale ne fait pas pour autant du Sud un espace complètement autonome car il semble se raconter dans la contestation et l'opposition à un autre ensemble géographique, le Nord. C'est le rapport problématique et antagoniste à cette zone qui lui permet de revendiquer des dissemblances et une forme de supériorité. Le Sud est dès lors ce que le Nord n'est pas. Bien que faisant à l'origine partie du même ensemble territorial, celui des premières colonies de l'Est, Nord et Sud se retrouvent séparés dans les années 1760 par la ligne Mason-Dixon et se considèrent depuis comme contraires. Toutefois, le Nord en comparaison duquel le Sud se caractérise est

⁵⁶ Marie Liénard-Yeterian, « Le Sud au cinéma, ou comment représenter les Suds à l'écran », dans Marie Liénard-Yeterian, Taina Tuhkanen, *Le Sud au cinéma: De The Birth of a Nation à Cold Mountain* (Paris : Les Éditions de l'École Polytechnique, 2009), p. 7.

⁵⁷ Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome II*, p. 23.

un Nord bien précis, car défini selon le point de vue sudiste et ne ressemblant pas au Nord émancipé ou historique que nous avons évoqué précédemment. Nous parlons désormais du Nord tel qu'il est envisagé par le Sud, c'est-à-dire une sorte de double en négatif. Dans les films qui se targuent de proposer une vision relativement réaliste, tout en prenant bien des libertés avec la vérité socio-historique, le Sud serait rural, esclavagiste, multiracial, lié à des valeurs traditionnelles et des coutumes ; il témoignerait des racines de l'Amérique et de l'existence d'une aristocratie. À l'inverse, le Nord serait urbain, blanc, tourné vers un avenir industriel ou tertiaire, caractérisé par de nouveaux codes sociaux et des hiérarchies déroutantes. Ces deux espaces seraient fondamentalement antithétiques, l'un étant imprégné du passé et l'autre axé sur le futur, ne partageant de fait pas la même conception de ce que doit être l'Amérique. L'opposition Nord-Sud met en lumière l'idée d'une Amérique malheureusement divisée, où l'unité prônée par la devise *E Pluribus Unum* aurait bien du mal à émerger de la diversité.

Le Sud apparaît à l'écran en 1903, moins de cinquante ans après la supposée réconciliation nationale entre le Nord et le Sud, avec l'adaptation à l'écran par Edwin S. Porter du roman d'Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*. Comme l'explique Taïna Tuhkunen, cette première représentation cinématographique intègre un héritage littéraire large proposant une vision « fantasmagorique » du Sud plutôt qu'une approche historique. Elle pose les bases : le Sud est à la fois un endroit idyllique presque hors du temps réel et un lieu « d'actes héroïques et de conflits fratricides » et de « clivages »⁵⁸, pourtant liés à la réalité historique. Ainsi, dès le début le Sud cinématographique est synonyme de bonheur perdu, mais également de fracture interne, de fêlure. Il se définit par opposition au Nord, et il n'est pas non plus un espace unifié. En conflit avec les autres et en conflit avec lui-même, le Sud serait donc un espace de combat perpétuel, externe et interne, le sudiste étant tiraillé entre son américanité fondamentale, son souhait de préserver un ordre originel et son aspiration à la liberté qui passe par la rébellion. Cieutat parle même de « lutte auto-destructrice »⁵⁹, comme si le Sud était toujours au bord de l'implosion à cause de cette incapacité à se positionner clairement vis-à-vis de son rôle local et au sein du pays. Dès les années 1900-1910, avant même le tournage du film matriciel de Griffith, *The Birth of a Nation* (1915, David W. Griffith Corp.), le cinéma fait du Sud l'espace privilégié de la guerre civile. Les films dévolus

⁵⁸ Taïna Tuhkunen, « Entre Histoire et histoires : dire le Sud à l'écran », dans Marie Liénard-Yeterian, Taïna Tuhkunen, *Le Sud au cinéma: De The birth of a Nation à Cold Mountain*, pp. 13-14.

⁵⁹ Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome II*, p. 25.

au Sud l'enferment dans une image de lieu du déchirement où les familles vivent dans le désaccord et le chagrin, où des Américains, en théorie semblables et égaux, s'entretuent, anéantissant de fait toute possibilité de devenir collectif à l'échelle nationale⁶⁰.

Pour comprendre les enjeux de la représentation du Sud imaginée au cours des débuts du cinéma, il faut prendre en compte les ambitions de D.W. Griffith, esquissées dans *The Birth of a Nation*, adapté du roman de Thomas Dixon *The Clansman* (1905). Le film sert de référence première à tous les films produits ensuite aux États-Unis, établissant pour la première fois des méthodes et une façon innovante de raconter l'Amérique. Qui mieux que ce cinéaste du Kentucky, farouchement sudiste, dont l'histoire familiale est marquée de manière indélébile par la participation de son père, le Colonel Jacob Griffith, à la guerre de Sécession⁶¹, peut donner un véritable sens à cet espace et à son identité? Le Sud cinématographique à l'époque du muet est plus historique que géographique. De manière comparable à l'Est, il correspond à une période chronologique cruciale car elle pose les fondements du développement des États-Unis. C'est en le racontant à un moment donné, plus significatif qu'un autre, que le cinéma lui donne une image puissante, bien que controversée. Melvyn Stokes mentionne les prises de position de Griffith sur le rôle que le cinéma peut et va jouer dans la compréhension de l'histoire par la population, les films permettant d'offrir la connaissance au plus grand nombre. Pour lui, le film doit être un support privilégié pour désenclaver la culture et disséminer l'apprentissage auprès de toutes les couches de la société ; il permet de révéler les réalités historiques en les écrivant d'une autre manière, plus accessible et plus distrayante. Grâce aux films, les événements historiques prennent corps, ils ne sont plus une abstraction inscrite sur le papier, et le public a l'impression d'y avoir participé par le biais des images cinématographiques. Le cinéaste semble avoir une foi inébranlable dans la « pictorialisation d'une époque » (*pictorializing of an epoch*) et la « représentation de l'histoire telle qu'elle a lieu » (*picturization of history as it happens*)⁶². Ce contrat réaliste doit probablement être vu comme le point de départ de toute mise en scène cinématographique du Sud qui serait un travail complexe de « vérité fiction »⁶³, mélangeant naturalisme et symbolisme. Les images du Sud développées dans les films sont influencées par la tradition littéraire sudiste qui, depuis la fin de la fin de la guerre de Sécession, n'a eu de

⁶⁰ Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome II*, p. 24.

⁶¹ Lilian Gish, *The Movies, Mr Griffith and Me*, p. 42.

⁶² Melvyn Stokes, *D.W. Griffith's The Birth of a Nation : A History of "The Most Controversial Motion Picture of All times* (New York : Oxford University Press, 2007), pp. 172-173.

⁶³ Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, p. 171.

cesse que d'essayer de réhabiliter un lieu et une communauté au système de valeurs remis en cause. Même s'il a perdu au champ d'honneur, le Sud a réussi à « contrôler la mémoire publique du conflit », en projetant une lumière flatteuse sur la guerre et en tirant sa défaite vers le positif⁶⁴. Avec talent, le Sud guide les sympathies des spectateurs américains pour qu'elles aillent vers le perdant et non vers le Nord vainqueur. Dès les premiers films, la défaite aurait selon Eileen Bowser, citée par Melvyn Stokes, une propension plus forte à générer des idéaux romantiques, nobles ou héroïques⁶⁵. La légende de la *Lost Cause* qui affirme la supériorité de la société sudiste blanche, présente l'esclavage comme bénin et bienveillant, rendant de fait les abolitionnistes responsables de la guerre⁶⁶. Elle serait plus vendeuse que la vérité, et c'est ce créneau que l'industrie du cinéma en développement décide d'exploiter. Le cinéma propose donc une représentation ambiguë qui revendique une exactitude historique tout en prenant le contrepied de l'Histoire officielle.

a) Le Vieux Sud : l'Etat de grâce avant le conflit

Il est important de rappeler qu'avant d'être le terrain d'un conflit armé, le Sud est présenté comme un monde pastoral idyllique, où la vie rurale ainsi que les vertus des liens familiaux sont célébrées. Nous nous appuierons sur l'étude de la scène d'exposition de *The Birth of a Nation* proposée par Jean Mottet, tout en la discutant et en y intégrant des éléments nouveaux, car elle nous permettra de comprendre comment Griffith construit ce portrait du Vieux Sud exaltant un mode de vie simple qui n'existe plus à l'heure où il réalise son film. Le cinéaste commence par introduire le Nord, dont la première image est un rassemblement d'abolitionnistes à l'air grave, dans une pièce austère et sans fenêtre. Puis vient, à Washington, l'intérieur confiné du sombre appartement aux rideaux tirés d'Elsie Stoneman, où son père, le sénateur Austin Stoneman, enveloppé dans une couverture, semble souffrant et soucieux. Jean Mottet qualifie l'endroit d'« antifoyer »⁶⁷. Ainsi la ville du Nord donne le sentiment d'être un espace clos, étouffant, sans perspective vers l'extérieur, et pourrait être à l'origine d'un certain malaise. Heureusement, la famille Stoneman dispose aussi d'une

⁶⁴ Melvyn Stokes, "Cinematic Views of the Old South", dans Marie Liénard-Yeterian, Taïna Tuhkunen, *Le Sud au cinéma: De The birth of a Nation à Cold Mountain*, p. 27.

⁶⁵ Eileen Bowser, *The Transformation of cinema*, p. 178, cité dans Melvyn Stokes, *D.W.Griffith's The Birth of a Nation*, p. 181.

⁶⁶ Melvyn Stokes, *D.W.Griffith's The Birth of a Nation*, p. 182.

⁶⁷ Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, p. 176.

demeure en Pennsylvanie, probablement située dans la partie nord du Piedmont⁶⁸, et lui permettant de respirer au grand air.



Un Nord avec deux visages complètement différents.
Document 67 – *The Birth of a Nation* (1915, David W. Griffith Corp.)

L'habitat rural du Nord avec ses colonnes, son perron et sa végétation abondante ressemblerait même presque à une maison sudiste. Elsie et ses frères y profitent joyeusement de la vie à l'extérieur, dans un jardin calme et fleuri. Le film nous rappelle ensuite la division artificielle qui existerait entre Nord et Sud. Un carton d'intertitre introduit la maison des Cameron dans le Piedmont méridional, en Caroline, et ces indications géographiques pourraient sous-entendre qu'il existe une continuité entre Nord et Sud, que la distinction établie dans certaines zones est complètement arbitraire, divisant un seul et même espace. Loin des grands centres urbains, les différences entre Nord et Sud seraient moins flagrantes et le bonheur rural n'aurait pas de frontière. On notera au passage qu'en 1911, dans *In the Border States*, Griffith propose déjà une vision positive identique du foyer nordiste quand il se situe loin de la ville, dans la zone frontière des Appalaches, en retrait de la vie politique de la côte. La scène d'exposition permet d'illustrer la vie d'une famille du Nord, soudée et heureuse, montrant son amour au père qui s'en va à la guerre dans les troupes de l'Union. Elle présente un environnement chaleureux où la vie familiale est primordiale, aux antipodes de la

⁶⁸ La région du Piedmont s'étend du New Jersey à l'Alabama, couvrant une superficie d'environ 200 000 km².

froideur et de l'isolement suggéré par l'introduction du Nord représenté par l'appartement des Stoneman à Washington.



Quand le Nord ressemble de façon troublante à la pastorale du Sud.

Document 68 – *In the Border States* (1911, Biograph Corp.)

Ainsi, dans les films traitant du Sud, on découvre qu'il existe deux types de Nord, ou, plus précisément, que le Nord apparaît comme correspondant à plusieurs réalités, l'une proche de l'idéal bucolique sudiste tandis que l'autre serait marquée par la solitude de l'individualisme urbain. Dans ces deux films, le spectateur peut observer une période faste, presque sacrée, où les clivages régionaux sont bien moins prononcés et les Américains moins divisés. Jean Mottet parle de la création d'un système binaire et manichéen chez Griffith pour organiser l'espace de façon à y installer le bien et le mal⁶⁹. Néanmoins, on se rend compte que certains éléments présents dans ces films contredisent ou modèrent, à dessein ou par hasard, ce point de vue.

Pour en revenir à *The Birth of a Nation*, les premières images du Sud où vit la famille Cameron nous montrent une scène d'extérieur, dans une rue ensoleillée et animée, bordée de maisons. L'architecture de la rue est plaisante car rien n'y est pompeux ou démesuré ; les maisons basses de style géorgien, entourées d'une petite barrière, ont un aspect ouvert et accueillant puisqu'elles ne sont pas surprotégées. Le plan suivant montre Ben Cameron déambulant dans une rue ombragée ; d'un côté on trouve la petite clôture, de l'autre une bâtisse plus haute avec des galeries raffinées. La blancheur des maisons et des piquets reflète le soleil, la scène baigne dans une lumière intense et chaude. La rue du Sud est un lieu de convivialité, le noyau de la vie de la communauté. Tout le monde s'y retrouve, noirs comme blancs, on s'y promène à pied ou en voiture, on y fait ses salutations ou on bavarde. Le carton d'intertitre annonçant la scène décrit avec nostalgie le Sud comme un espace où « la vie s'écoule d'une façon pittoresque qui n'est plus » (*where life runs in a quaintly that is to be no more*).

⁶⁹ Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, pp. 176-177.



Document 69 – *The Birth of a Nation* (1915, David W. Griffith Corp.)



Document 70 – *The General* (1927, Buster Keaton Productions)

On retrouve le même type de tableau de la ville du Sud dans *The General* (1927, Buster Keaton Productions) où les rues de Marietta en Georgie sont un endroit agréable, disposant d'une végétation à la fois luxuriante et ordonnée, où s'entretiennent des relations sociales chaleureuses entre les habitants que le héros, Johnnie Gray, interprété par Buster Keaton, ne

manque pas de saluer. De plus, la demeure de sa fiancée, la jeune Annabelle Lee, possède certains des attributs des maisons de Caroline introduites par Griffith, comme la barrière de piquets blancs, les colonnes et le porche agrémenté d'un fauteuil à bascule. Jean Mottet insiste sur la relation intime entre les lieux et les personnages dans l'œuvre de Griffith, mais cette remarque peut également s'appliquer aux autres films sur le Sud. Ce lien fort va en fait donner une importance aux endroits banals pour les faire rentrer dans l'Histoire, créant ainsi de nouveaux espaces historiques où les citoyens ordinaires vivent à leur façon les temps forts du devenir national⁷⁰ ; des lieux de l'histoire officieuse, complétant ceux de la version officielle comme Bull Run, le Ford's Theatre où Lincoln fut tué, ou les terrains d'opérations militaires.

Dans le film de Griffith, la maison, symbole de stabilité et de mémoire, est l'épicentre de relations familiales solides et agréables. La famille est réunie sur le porche et partage un moment paisible, savourant la joie d'être simplement ensemble. La galerie est un entre-deux entre la vie sociale et l'intimité du foyer ; tout en étant chez eux, les Cameron sont impliqués dans les échanges avec la communauté. La sphère publique et la sphère privée semblent se côtoyer sans heurt, et la société sudiste apparaît comme l'incarnation d'un idéal communautaire. Comme le souligne Melvyn Stokes, dans l'univers mis en scène par Griffith, le Sud est une région où les gentilshommes de noble ascendance sont bienveillants et paisibles, tel Cameron dépeint comme un « bon maître » (« *kindly master* ») qui lit son journal avec son chat sur les genoux et des chiots à ses pieds⁷¹, mis en valeur par de nombreux gros plans. On pourrait ajouter que la démonstration visuelle, alternant les plans rapprochés sur le patriarche et les gros plans sur les animaux, devient presque caricaturale. À force de vouloir ne pas faire de Cameron un esclavagiste, il devient une sorte de vieil homme tranquille et casanier, dépossédé dans une certaine mesure de sa force et son rôle de chef de famille. À l'inverse, son fils est le point focal de la scène et guide les échanges entre les membres de la famille. Sans le vouloir, Griffith annoncerait-il le déclin du Vieux Sud et l'avènement d'une nouvelle forme de Sud incarnée par le jeune Ben Cameron ; ce serait un Sud revendiquant des affinités avec le Nord, comme le montrent les élans amicaux spontanés de Ben quand les Stoneman arrivent en Caroline, tandis que sa famille reste en retrait sur le porche.

⁷⁰ Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, pp. 186-187

⁷¹ Melvyn Stokes, *D.W. Griffith's The Birth of a Nation*, p. 182.



Ancien Sud et Nouveau Sud: le père et le fils Cameron comme les représentants de l'évolution de la société sudiste.
Document 71 – *The Birth of a Nation* (1915, David W. Griffith Corp.)

La visite des champs de coton et des quartiers des esclaves qui suit l'installation des Stoneman va permettre d'étendre la peinture de la diversité du Sud, qui est également un espace agricole. On notera au passage la valeur esthétique et symbolique du champ de coton s'apparentant plus à une accumulation de petits nuages moelleux et voluptueux qu'à un lieu de dur labeur. Stokes explique que les intertitres comme les images mettent en avant la condition enviable des esclaves de la plantation Cameron qui sont bien traités par leurs maîtres et bénéficient d'un confort non négligeable. Ils semblent d'ailleurs bien le rendre à ces derniers puisqu'ils les accueillent gaiement en interprétant une danse en leur honneur et celui de leurs invités, exprimant ainsi leur gratitude et leur affection vis-à-vis de ces blancs charitables⁷².



Document 72 – *The Birth of a Nation* (1915, David W. Griffith Corp.)

⁷² Melvyn Stokes, *D.W. Griffith's The Birth of a Nation*, p. 183.

En conséquence, la plantation se caractérise par des échanges chaleureux entre noirs et blancs, une atmosphère relativement décontractée et plaisante. On aurait même l'impression qu'il fait bon y vivre pour tous et que la propriété sudiste offre un cadre de vie prospère et privilégié. Cette idée de quiétude intrinsèque au Sud est reprise dans d'autres films, fussent-ils moins marqués par le contexte historique de la guerre civile. L'osmose qui y règne concerne certes les relations humaines mais également les interactions entre les sudistes et leur environnement. Par exemple dans *Steamboat Bill, Jr.* (1927, United Artists), le travelling de la scène d'ouverture suggère le calme et le bien-être au fil des eaux du Mississippi. L'intérêt porté à l'heureuse cohabitation de la rivière et des bateaux semble illustrer la possibilité d'une harmonie entre la nature et l'homme dans le Sud.



Document 73 – *Steamboat Bill, Jr.* (1928, United Artists)

En mettant en perspective *The Birth of a Nation* et d'autres films muets du Sud, on comprend que les représentations de l'espace passent à la fois par une certaine approche picturale et par la mise en valeur des relations entre les personnages. Le Sud se comprend donc grâce à un environnement naturel et architectural mais aussi à un type de rapports humains. C'est d'une part une zone géographique avec des caractéristiques et un paysage bien précis, certains lieux emblématiques favorisant une identification rapide et efficace du Sud par le spectateur et ayant « la tâche de porter en eux l'essentiel de l'Amérique »⁷³. Mais il ne faut pas perdre de vue que c'est également une manière d'être, l'humain créant l'espace autant que la nature. Ainsi le Sud cinématographique apparaît comme une « Arcadie historique de l'Amérique »⁷⁴, perdue à cause de la guerre, à laquelle le cinéma redonne néanmoins une mémoire.

⁷³ Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, p. 171.

⁷⁴ Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, p. 159.

b) Le Sud et la guerre de Sécession

La guerre civile américaine opposant le Nord et le Sud va transformer de manière radicale le pays en faisant disparaître certains lieux associés à une idée de félicité et en en créant d'autres synonymes de souffrance. Les films rendent compte de cette métamorphose accablante qui va déraciner les Sudistes. À cause du grand traumatisme de la guerre, le Sud devient un espace instable et hostile car les repères traditionnels y sont anéantis. Le spectateur assiste à la disparition progressive d'un endroit et d'une époque. Les films permettent de recréer et de capturer une géographie qui illustre une période révolue et regrettée. Si l'on nuance légèrement ce que suggère Jean Mottet⁷⁵, ils témoigneraient par moments d'un certain souci documentaire, en emmenant le Sud loin des images d'Épinal habituelles, même s'ils ne peuvent s'empêcher de faire de la guerre de Sécession une grande épopée chevaleresque. Deux types de projets artistiques se télescopent car les films semblent raconter le Sud en intégrant à la fois un effet de réel et une dimension mythique.

b.1. L'émergence de la désolation

Si l'on s'appuie sur les deux films du Sud les plus célèbres du cinéma muet, à savoir de *The Birth of a Nation* et *The General*, on se rend compte qu'ils mettent tous deux en scène la destruction de l'harmonie de la pastorale et donnent à voir des espaces ruinés par les conflits. Au delà du portrait de la guerre de Sécession, les deux œuvres s'intéressent à ses conséquences sur le paysage d'un univers qui semblait pourtant légendaire et intouchable. La fin d'un monde, celui du Vieux Sud, s'exprime par les images de dévastation et de chaos du champ de bataille⁷⁶. Dans *The Birth of a Nation*, les scènes de guerre sont condensées sur une courte période et ne représentent finalement qu'un aspect limité de l'intrigue globale, pourtant leur effet est néanmoins saisissant. Deux événements sont retenus par Griffith : le bombardement d'Atlanta et la charge de l'unité du Colonel Ben Cameron qui semblent souligner avec justesse le marasme et la violence de la guerre. On retiendra, dans ces deux moments, une impression de mouvement effréné, désordonné et incontrôlable qui empêche le spectateur de voir l'espace qui entoure les personnages. De plus, la présence de fumées massives participe à la confusion visuelle et masque les corps ainsi que le décor. Le spectateur

⁷⁵ Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, pp. 213-214.

⁷⁶ Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, pp. 207-210.

se retrouve comme pris dans une apocalypse où les éléments déchaînés font oublier l'humain. Le Sud n'est plus un lieu qui se dessine clairement mais un endroit indéfini, masqué par un rideau de fumée. Il se transforme peu à peu en néant, pour ne pas dire en enfer. Lors de la grande scène de bataille, un terrain précis semble avoir été choisi pour les opérations militaires, suggérant une forme de guerre moderne et disciplinée, mais le résultat final est pourtant le désordre et la frénésie. Griffith alterne les plans de grands ensembles et les plans rapprochés pour mettre en valeur le mouvement collectif comme l'action individuelle lors de ces deux épisodes. C'est aussi l'occasion pour le cinéaste de proposer une observation au microscope, ou plutôt à la jumelle – si l'on en juge par le cercle bordé de noir entourant certaines images – de la souffrance humaine en temps de conflit.



a/ La débacle d'Atlanta



b/ Sur le front avec le « Petit Colonel »

Document 74 – *The Birth of a Nation* (1915, David W. Griffith Corp.)

Les plans d'ensemble donnent une impression générale et distancée des épisodes tragiques et des batailles ; ils permettent d'embrasser des vallées entières pour montrer comment l'action humaine les altère et les défigure, exterminant tous les éléments rappelant la pastorale. Les plans rapprochés capturent un aspect plus personnel de l'abîme de cette guerre, le ressenti des combattants, et valorisent aussi d'autres lieux tels que les positions des deux camps, les tranchées, le *no man's land*. Ainsi, on pourrait croire que se mêlent une représentation objective, évoquant presque des images d'actualité⁷⁷, et une vision subjective, ramenant les événements du côté des personnages principaux, en particulier de Ben Cameron dont on célèbre les hauts faits héroïques quand il plante le drapeau sudiste dans la gueule du canon nordiste. Pour Jean Mottet, ce va-et-vient du général au particulier et l'utilisation du cache pour accentuer la focalisation permettent de faire rentrer la « catastrophe intime » dans l'Histoire⁷⁸.

The General, comédie burlesque au ton léger, met en avant la confusion qui s'installe graduellement dans le Sud. Le film montre le cheminement de l'organisation des camps à l'anarchie du champ de bataille improvisé le long de la rivière, à l'endroit où la locomotive volée par les soldats du nord tombe dans les eaux. La guerre, pour se donner l'illusion d'être devenue civilisée, génère des espaces ordonnés et rationalisés comme en témoignent les images des camps nordistes et des sudistes.



Document 75 – *The General* (1927, Buster Keaton Productions)

Les chariots, les canons et les tentes y sont proprement alignés, les soldats y évoluent calmement selon des codes de conduite et des hiérarchies précises, et, à première vue, les conflits ne semblent pas perturber la quiétude de l'endroit. Le camp militaire tiendrait presque

⁷⁷ Cette comparaison est possible puisque des reportages sur le quotidien du front européen sont réalisés à l'époque par certains studios mais aussi par les gouvernements des pays impliqués dans le conflit. Les célèbres déclarations anti-militaristes de Griffith laissent suggérer qu'il s'intéresse à la Première Guerre mondiale, même si les États-Unis ne sont pas encore engagés dans la bataille en 1915.

⁷⁸ Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, pp. 222-224.

du bivouac champêtre, permettant aux soldats de profiter des beautés naturelles avoisinantes. À l'inverse, la scène de la bataille finale dévoile sans fard les réalités sordides de la guerre qui ne fait que semer le trouble et endommager le paysage. Buster Keaton, également réalisateur du film, organise la charge ultime autour du pont détruit, donnant à voir les différents mouvements des troupes au moyen de plans de grand ensemble sur le lit de la rivière et de plans larges dans la forêt. Comme chez Griffith, la présence des fumées des fusils et des canons modifie le site et le perturbe, et le spectateur pourrait même se demander si la forêt n'a pas pris feu. La nature est mise en danger et corrompue par les soldats qui utilisent tous les reliefs et les objets du paysage pour mettre en déroute les adversaires de l'autre camp. Ainsi, on peut aller plus loin en disant que la nature joue malgré elle un rôle dans la bataille, en étant instrumentalisée par les deux armées. Forcée de participer elle aussi et impuissante face à la volonté humaine de destruction, elle subit les hostilités ; la guerre de Sécession détruit sa vigueur et sa force, l'asservissant sans scrupule.



Document 76 – *The General* (1927, Buster Keaton Productions)

Aux plans d'ensemble s'intéressant aux masses indistinctes et anonymes des soldats, succèdent des plans rapprochés focalisant l'action sur la participation de Johnnie Gray, affecté successivement à l'observation puis à l'artillerie. Ces nouvelles images de la guerre amènent un souffle comique dans la scène de bataille, puisqu'on passe de grands tableaux de dévastation à des saynètes anecdotiques plus distrayantes.



Document 77 – *The General* (1927, Buster Keaton Productions)

Le personnage principal ne comprend jamais comment les choses fonctionnent et échoue dans toutes ses tentatives héroïques ; il enfonce son épée dans le postérieur d'un supérieur, poste le canon vers le ciel, et tombe maladroitement quand il essaye de planter le drapeau de la victoire. Ce n'est pas l'exploit singulier qui apporte le réconfort mais le burlesque des différentes situations qui permet d'oublier temporairement les sacrifices et les pertes. Le changement de point de vue narratif est un moyen d'éviter un instant la dramatisation de l'horreur de la guerre.

b.2. La dénaturation des lieux connus

Griffith met en place une série de figures de style et des modèles visuels que l'on retrouve dans d'autres films, le plus captivant étant ce que Jean Mottet appelle « la reprise du même en dénaturé »⁷⁹. Dans *The Birth of a Nation*, le cinéaste défamiliarise certains espaces pour les transformer en des zones inconnues et montrer comment la guerre dépossède les Sudistes d'un lieu qui semblait leur appartenir. La rue du Sud introduite dans la scène d'exposition est un très bon exemple car elle se retrouve métamorphosée à mesure que l'action avance. Elle est d'abord une artère majeure mais tranquille de la vie de la communauté, puis son rôle social s'intensifie quand les soldats y défilent avant de partir au combat. Le joyeux charivari de la parade et de la liesse populaire semble malheureusement déjà annoncer le désordre et la panique qui s'en emparent plus tard, quand des soldats nordistes ne venant pas de l'armée régulière prennent d'assaut la ville, semant l'affolement chez les habitants qu'ils agressent. La rue se voit alors privée de sa fonction initiale et devient le théâtre de la violence et de l'injustice. Autrefois associée à une certaine forme d'ordre et d'organisation, elle est désormais synonyme de chaos et de mort puisque les Nordistes n'hésitent pas à y abattre de façon arbitraire les pauvres bougres sudistes se trouvant à portée d'arme. Flora et Margaret Cameron fuient à toutes jambes cet endroit si longtemps rassurant et familier pour se réfugier dans leur maison, supposée les protéger. Malheureusement, dans le Sud infecté par la folie de la guerre, il ne semble plus y avoir de réel abri. En effet, la maison familiale est soumise au même sort que les autres lieux intimes ou coutumiers du Sud et ne correspond plus à la réalité du foyer qu'elle incarnait précédemment.

⁷⁹ Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, p. 190.



a/ Le temps des réjouissances



b/ Le temps de la guérilla

Document 78 – *The Birth of a Nation* (1915, David W. Griffith Corp.)

Attaquée par les renégats, elle devient le théâtre de tous les dangers : le père y lutte désespérément avant de tomber inconscient, les femmes cachées dans la cave attendent avec angoisse l'arrivée des secours, les soldats la mettent à sac et la pillent. Après ce triste épisode, la demeure se retrouve bien vide et misérable, les Cameron ayant perdu une majorité de leurs biens et sacrifiant le peu qui leur reste à l'effort de guerre.



Document 79 – *The Birth of a Nation* (1915, David W. Griffith Corp.)

Pendant la seconde époque du film, la Reconstruction, la rue et la maison se voient une fois de plus attribuer de nouveaux rôles. Après que Stoneman a envoyé son protégé métis, Silas Lynch, en Caroline pour surveiller l'intégration des noirs, la rue, et plus particulièrement le trottoir devant le pas de porte des Cameron, devient le lieu et l'objet des tensions entre noirs et blancs. Sortant de chez lui, Ben Cameron est offusqué que les soldats nordistes noirs refusent de le laisser passer. Lynch, qui observe la scène, lui rappelle que le Sud fait

désormais partie du même ensemble que le Nord et que tous les Américains, sans distinction de couleur, y sont égaux: « Ce trottoir nous appartient autant qu'il vous appartient, 'Colonel' Cameron » (*This sidewalk belongs to us as much as it belongs to you, 'Colonel' Cameron*). Les codes d'antan de la rue du Sud ne sont plus en vigueur et l'endroit témoigne du nouvel ordre social qui voit le jour. Quant à la maison Cameron, elle devient temporairement un lieu de réconciliation entre le Nord et le Sud quand les Stoneman reviennent voir leurs amis et les deux familles célèbrent les fiançailles de Ben et Elsie. Le bonheur retrouvé est malheureusement de courte durée puisque la promesse d'union est rompue quand la jeune fille découvre que son bien-aimé fait parti du Klan. La maison redevient un terrain de division. L'escalade des tensions raciales, découlant de l'essor du Ku Klux Klan et du lynchage de Gus après la mort de la petite Flora, change à nouveau le Piedmont en une zone de conflits violents et de persécutions, la rue étant prise tour à tour par les troupes de la milice noire puis par celles du Klan. C'est désormais un territoire qu'il faut s'approprier pour détenir le pouvoir. Il en est de même pour la demeure Cameron transformée en quartier général noir par Lynch qui en a pris possession par la force. Après avoir bouté les propriétaires hors de leurs murs, il utilise la maison comme une prison où il séquestre Austin Stoneman et sa fille, pour la forcer à l'épouser ; l'endroit devient un donjon où la jeune femme est retenue, d'abord inconsciente puis bâillonnée, son père tenu en joug par un soldat, tandis que les cavaliers du Klan chevauchent pour les secourir, tels de preux chevaliers. La rue comme la maison sont à la fin reprises par les sudistes blancs, comme pour montrer que le Vieux Sud n'est pas complètement mort et qu'il peut se réapproprier ses espaces les plus emblématiques. Le film met en avant des stratégies de conquête et de récupération territoriale qui régissent les relations entre le Nord et le Sud, empêchant toute possibilité d'unification.

Le topos de la dénaturation des espaces familiers est aussi repris dans *The General*. La locomotive, à la fois lieu, objet et personne, et, par extension, le train vont permettre de dépeindre les changements subis par les espaces figurant le Sud. On nous présente d'abord « La Générale » comme l'endroit où travaille l'ingénieur civil Johnnie Gray mais aussi comme son deuxième amour, après sa fiancée Annabelle Lee. Quand il est à bord, Johnnie n'est pas peu fier de conduire ce bijou de technologie moderne et de puissance. Il existe un lien affectif fort entre Johnnie et cette machine puisque c'est là qu'il vient se réfugier et panser ses blessures d'orgueil, après avoir été éconduit par la jeune femme qui lui reproche de n'avoir pas réussi à s'engager pour défendre la Confédération. Johnnie s'installe entre les

roues de « La Générale », comme il viendrait se blottir dans les bras d'une mère ou d'une amie pour obtenir un peu de réconfort. Le film montre donc la locomotive comme un espace protecteur.



Document 80 – *The General* (1927, Buster Keaton Productions)

Pourtant, alors que la guerre bat son plein, le train et sa locomotive vont être contraints d'endosser un autre rôle quand les troupes nordistes décident de s'en emparer pour saboter la ligne de chemin de fer en remontant vers le Nord et ainsi isoler le Sud. Le train se transforme en un lieu d'embuscade puisque des soldats yankees déguisés en civil se glissent au milieu des passagers tandis que d'autres se cachent dans les compartiments de marchandises. Le train perd ses fonctions de moyen de locomotion pratique et rapide pour devenir un espace de manigances et de séquestration où Annabelle Lee, qui faisait partie du voyage, est prise en otage. Les nordistes profitent d'un arrêt dans une gare isolée pour le voler aux Sudistes et, une fois que Johnnie comprend la supercherie, il s'élance à sa poursuite pour le rattraper. Tous les moyens sont bons pour rejoindre « La Générale » et la récupérer : la course à pied, le wagon de maintenance, un bicycle. Mais c'est finalement grâce à une autre locomotive, la « Texas », un nouvel adjutant du rail, qu'il arrive à prendre en chasse sa « Générale ».



Document 81 – *The General* (1927, Buster Keaton Productions)

Une fois qu'il a réintégré un espace connu qu'il maîtrise pleinement, Johnnie peut passer à l'action. À bord de la locomotive « Texas », il semble être investi d'un réel pouvoir lui permettant de tout oser pour braver les périls. Il attache un canon à l'engin, grimpe sur le toit pour évaluer la situation, puis se place devant la chaudière pour préparer son attaque. La locomotive est le lieu où Johnnie, à qui l'on a refusé l'uniforme de soldat donnant accès à la gloire patriotique, peut reprendre confiance et devenir un héros. Tandis que l'armée

confédérée obéit aux ordres et se retire vers Chattanooga sans poursuivre « La Générale », temporairement transformée en machine de guerre ennemie, la seconde locomotive devient le bastion de la résistance sudiste ou peut-être une sorte de Sud embarqué partant à l'assaut du Nord pour récupérer ce qui lui appartient, son train mais aussi sa dignité. La bien nommée locomotive « Texas » fait référence à un état confédéré précis tandis que « La Générale » porte un nom plus flou n'évoquant pas forcément le Sud. Il est donc légitime qu'un transfert d'affection s'opère vers cette deuxième locomotive, peut-être plus proche de l'identité sudiste. C'est aussi l'espace où Johnnie se laisse aller à la perplexité et au découragement, ayant des doutes sur la réussite de son intervention ; « La Texas » remplace « La Générale », et il n'hésite pas à se laisser aller à ses émotions les plus intimes dans ce cocon de métal et de vapeur.

Après avoir libéré Annabelle Lee, Johnnie reprend la course aux Yankees à bord de « La Texas », en poursuivant toujours « La Générale » sans jamais réussir à la rattraper. Il semble que le long séjour de sa locomotive fétiche entre les mains de l'ennemi l'ait modifiée, lui faisant perdre de sa valeur sudiste. Ayant servi la cause des soldats du Nord, elle n'est plus à même de défendre les intérêts du Sud et c'est peut-être la raison pour laquelle il vaut mieux que Johnnie ne la récupère pas. Comme il n'a plus besoin d'elle car elle n'a pas été le lieu où son courage s'est exprimé, « La Générale » finit coulée au fond d'une rivière, après être passée sur un pont qui s'est effondré, et elle n'est pas vraiment regrettée. « La Texas » devient désormais le fleuron du chemin de fer sudiste et la locomotive qui aide Johnnie à devenir officiellement un soldat et à faire ses preuves. Alors que l'on croyait les combats terminés, « La Texas » lui offre, pour ainsi dire, un prisonnier de marque, puisqu'un général yankee a décidé de s'y cacher. Il se rend à Johnnie qui le remet à ses supérieurs, est promu et, du même coup, reconquiert entièrement Annabelle Lee. Dans la dernière scène, la locomotive est installée au bout du camp militaire, exposée aux yeux de tous, comme un symbole de victoire mais aussi de l'honneur retrouvé.



Document 82 – *The General* (1927, Buster Keaton Productions)

Si le Sud ne peut récupérer tout ce que lui a pris le Nord, il est à même de le remplacer ou de s'appropriier d'autres endroits correspondant à ses besoins. Plus optimiste que *The Birth of a Nation*, le film semble dire que pour retrouver l'harmonie, il ne faut pas nécessairement courir après les lieux et les objets du passé mais leur substituer de nouveaux espaces dans lesquels le Sud peut se reconnaître et se réinventer ; il n'aurait alors pas tout perdu. On a l'impression qu'un lent passage au pardon et à la réconciliation entre Nord et Sud pourrait s'amorcer, car, comme l'explique Michel Cieutat, la disparition des séparations et des cloisonnements d'antan ne signifie pas la mort du Sud, mais plutôt la naissance des États-Unis comme nation unie⁸⁰. Cette conception idéalisée ne prend naturellement pas en compte la persistance de la douloureuse fracture géographique du pays à cause de la ségrégation raciale, mise en place à partir des années 1890 par l'arrêt *Plessy v. Ferguson*⁸¹, et l'application des lois Jim Crow⁸², toujours virulentes à l'époque où Hollywood se développe. La question du Sud et de ses rapports au Nord reste encore trop controversée pour que cet espace puisse représenter au mieux une Amérique forte, et c'est en se tournant vers l'Ouest que les films vont élaborer cette image.

2. L'Ouest au miroir de l'Est

L'Ouest semble avoir toujours été présent dans les films muets mais ce n'est que vers la fin des années 1900, grâce au travail de Bronco Billy pour Essanay, que se définit clairement un genre cinématographique qui lui serait entièrement dévolu, avec des intrigues et des personnages caractéristiques. Même s'ils ne gagnent leurs lettres de noblesse qu'à partir des années 1920, les westerns sont de loin les films les plus populaires en Amérique dès les premières décennies du divertissement cinématographique. Il faut également garder à l'esprit que *The Great Train Robbery* (1903, Edison), la première fiction de renom, est tout de même un western à l'état embryonnaire. Comme le dit John Belton, la naissance des westerns est intimement liée à la mort de l'Ouest, plus spécifiquement à la fermeture de la Frontière

⁸⁰ Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome II*, p. 25.

⁸¹ *Plessy v. Ferguson* est un arrêt de la Cour suprême des États-Unis, rendu le 18 mai 1896. Il autorise les États qui le souhaitent à imposer par la loi des mesures de ségrégation raciale, pourvu que les conditions offertes aux diverses races par cette ségrégation soient égales. La doctrine qui découle de l'arrêt est appelée « *separate but equal* » (séparés mais égaux).

⁸² Les lois Jim Crow est le surnom donné à toute une série d'arrêtés et de règlements promulgués généralement dans les municipalités ou les États du sud des États-Unis entre 1876 et 1964. Ces lois distinguaient les citoyens selon leur appartenance « raciale » et, tout en admettant leur égalité de droit, elles imposèrent une ségrégation dans tous les lieux et services publics, comme les écoles, les trains et les bus.

(*Frontier*) dans les années 1890. Les films prennent le relais en ravivant le souvenir de ce lieu qui devient une réalité évanescence⁸³. L'Ouest en tant qu'espace est une constante du cinéma américain ; il est donc intéressant de se pencher sur les origines des films qui tentent de faire revivre, de préserver un endroit qui n'est déjà plus et de le sublimer. Nous tenterons d'étudier sur les moyens mis en œuvre par l'industrie du cinéma pour raconter une fois de plus une version de son histoire et de sa géographie. La difficulté rencontrée par le cinéma va être d'intégrer l'héritage littéraire et visuel émanant des *Dimes Novels*⁸⁴, de la peinture, de la photographie, des *Wild West Shows*, ou encore les *travelogues*⁸⁵. Ils ont façonné jusqu'alors les représentations populaires de l'Ouest pour attirer l'attention de la population – notamment les entrepreneurs, les spéculateurs et les touristes – sur une région aux ressources naturelles extraordinaires⁸⁶. L'Ouest se comprend selon une iconologie déjà fortement établie quand l'industrie du film débute. Ainsi, les représentations cinématographiques de l'Ouest mises en place pendant les premières décennies sont vraisemblablement emblématiques du tournant culturel opéré par Hollywood pour proposer une vision nouvelle de cet espace, intégrant le legs du passé tout en étant en prise avec les réalités du présent et les désirs du public. À première vue, on a l'impression que l'Ouest appartient à un ensemble plutôt fragmenté au sein duquel les régions américaines doivent se distinguer clairement les unes des autres et affirmer leur différence.

a) L'Ouest et le paysage

La force du western comme film américain réside dans le fait qu'il est le représentant par excellence d'une réalité qui ne pourrait normalement être saisie ailleurs, en dehors de l'Amérique, même si par la suite ce genre de film va également être tourné en Europe pour répondre à la demande grandissante des publics mondiaux. Faire des westerns est un moyen de créer un type de film national, se différenciant par essence des films étrangers qui ne peuvent puiser dans des ressources naturelles identiques à celles des États-Unis⁸⁷. Le western

⁸³ John Belton, *American Cinema / American Culture*, p. 207.

⁸⁴ Les *Dimes Novels*, « romans à dix cents » ou « roman à trois sous », sont des romans populaires, de qualité moyenne. Publiés de manière hebdomadaire, ils proposent des histoires à sensation et à rebondissements, dont l'action est généralement située dans l'Ouest.

⁸⁵ Un *travelogue* est un film documentaire permettant de valoriser les beautés paysagères d'une région lointaine ou en développement. Les *travelogues* sont très souvent commandités par les compagnies ferroviaires pour promouvoir une ligne en construction.

⁸⁶ Richard Abel, *The Red Rooster Scare*, p. 153.

⁸⁷ Richard Abel, *The Red Rooster Scare*, p. 156.

est le film où l'espace est le personnage principal et son essor repose sur un événement majeur, le déménagement des équipes de production vers la Californie. Il permet aux œuvres des années 1910-1920 de donner accès à un paysage authentique. On peut désormais abandonner les paysages reproduits sur des draps ou des vitres pour saisir sur le vif la réalité de la nature américaine et la montrer dans ce qu'elle a de plus grandiose. Comme le rappelle William K. Everson, le western américain passe de l'artifice et de la pantomime de l'Est à l'authenticité et la poésie rude de l'Ouest quand les équipes se mettent à faire le déplacement de l'autre côté du pays⁸⁸. Si les westerns des décennies suivantes semblent peindre un paysage cinématographique qui serait un objet de nostalgie, une sorte de « réserve paysagère » maintenant « les anciennes conditions des choses qui partout ailleurs ont été sacrifiées à la nécessité »⁸⁹, les films muets sur l'Ouest donneraient l'impression d'aborder des situations relativement contemporaines et de saisir des paysages que les équipes de cinéma ont pu observer. Souvenons-nous que, dans les années 1910, les abords de Los Angeles ne sont que de grandes zones rurales ou désertiques, où très peu d'activités ou d'habitants sont installés. Les films intègrent probablement un vécu ou un ressenti véritable dans la fiction, puisque l'industrie du cinéma a été réellement pionnière pour coloniser certaines parties de l'Ouest ; elle suivi le même parcours que bon nombre d'Américains venus commencer quelque chose de nouveau loin de l'Est.

Les films mettant en scène l'Ouest reprennent alors la vision paysagère introduite par certains peintres de la seconde génération de l'École de la Vallée de l'Hudson, offrant un panorama sublime de montagnes, de vallées, de déserts. On quitte les scènes pittoresques dans les espaces domestiqués de l'Est, dont les jardins et les prés sont incapables de dupliquer le paysage ouvert de l'Ouest, pour entrer dans un endroit qui semble vierge d'occupation humaine et donne presque l'illusion d'attendre d'être conquis⁹⁰. Un autre grand changement s'opère : le paysage est véritablement intégré à une histoire où l'espace guide la narration. À l'inverse des attractions paysagères, tradition cinématographique existant depuis le commencement et proposant une vision documentaire, les films de l'Ouest accordent à l'espace une « attention esthétique » identique à celle reçue par les corps ou les visages, lui

⁸⁸ William K. Everson, Jay Leda, *Before Hollywood: Turn-of-the-Century American Film* (New York : Hudson Hill Press, 1987), p. 154.

⁸⁹ Maurizia Natali, *L'Image-Paysage : iconologie et cinéma* (Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1996), p. 81.

⁹⁰ Maurizia Natali, *L'Image-Paysage : iconologie et cinéma*, p. 85.

attribueraient un rôle déterminant dans l'évolution de l'intrigue⁹¹. Comme l'explique Richard Abel, avec les premiers westerns s'amorce la transition vers un cinéma de fiction qui raconte des histoires au moyen de paysages américains pittoresques⁹². Même si l'Ouest offre une grande diversité de paysages allant des forêts aux côtes maritimes, le cinéma ne retient étrangement que l'image du désert pour en faire le lieu absolu du film de western. Comme l'explique Jane Tompkins, tout ce qui pourrait suggérer la fertilité, l'abondance ou la circulation est écarté pour donner l'impression que l'Ouest n'est qu'une zone aride et désolée. Pour Hollywood, réduire l'Ouest à un désert est un moyen d'envoyer un message clair : la rudesse de ses terres fixerait naturellement un code de valeurs propre à l'endroit, inébranlable et qu'aucun ne pourrait remettre en cause. Le paysage donne le ton. Tompkins continue en soulignant que le choix du désert pour figurer l'Ouest cinématographique n'est pas anodin puisqu'il reprend le motif de l'espace américain comme « *vacuum domicilium* »⁹³, ou encore comme *tabula rasa*, une feuille vierge sur laquelle l'homme pourra écrire ou réécrire l'histoire qu'il désire vivre⁹⁴. Que ce soit dans des films mélodramatiques, épiques ou comiques, le motif de l'homme confronté à l'immensité de la nature qui va déterminer le reste de son existence devient rapidement classique. Le paysage entourant le héros est tellement colossal et remarquable qu'il lui permet de tout espérer. Les films ne présentent pas le désert comme un lieu effrayant mais comme l'incarnation d'une certaine forme de beauté qui émerveille et suscite un sentiment quasi religieux.



⁹¹ Maurizia Natali, *L'Image-Paysage : iconologie et cinéma*, p. 87.

⁹² Richard Abel, *The Red Rooster Scare*, p. 152.

⁹³ À propos du problème indien, Serge Ricard, *Théodore Roosevelt : principes et pratiques d'une politique étrangère* (Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1991), pp.58-61, note deux ouvrages sur la justification de la colonisation peu connue. Dans sa somme sur Roger Williams, Jean-Pierre Martin souligne l'influence de la théorie du *vacuum domicilium* ou *territoria nullius* sur les premières théorisations impérialistes et son utilisation pour justifier la dépossession des Indiens. Les colons de la Nouvelle-Angleterre devaient en faire leur « ultime référence juridique » et la doctrine impériale britannique y puiser son inspiration. Voir Jean-Pierre Martin, « Philosophie et théologie chez Roger Williams (1606-1683) », thèse d'État, Université de Paris VI, 1976, 3 vol. I, pp. 239-240. Elle est mentionnée également dans Nelcya Delanoë, *L'Entaille rouge : terres indiennes et démocratie américaine* (Paris : François Maspero, 1982), pp.31 ; 67.

⁹⁴ Jane Tompkins, *West of Everything: The Inner Life of Westerns* (New York : Oxford University Press, 1992), p. 74.



Au milieu du désert, Buster Keaton, jeune homme ayant fui la ville pour devenir fermier dans une exploitation agricole, a plus l'air de rêver que d'être désemparé. Il rencontre quelques mésaventures mais elles sont traitées sur le mode burlesque et les choses s'arrangent toujours plutôt aisément. L'Ouest est ici montré comme le domaine du cowboy, l'endroit où il travaille mais aussi où il se laisse aller à ses méditations. Cet espace est donc une source d'inspiration pour le héros qui semble s'y sentir parfaitement à son aise.

Document 83 – *Go West* (1925, Buster Keaton Productions)



Même si dans *Tumbleweeds*, l'Ouest tient plus de la prairie que du désert, il est intéressant de voir comment le film exploite le thème de la page blanche. Tirée des premières scènes du film, cette prise de vue nous montre William S. Hart comme l'homme seul face à l'immensité de l'Ouest. Il regarde au loin dans une étendue nue symbolisant l'espace de toutes les opportunités. Il n'y a plus que l'homme, le ciel et la terre.



Les dernières images du film reprennent cette même idée. Elles alternent des plans rapprochés sur les « tumbleweeds », ces balles de foin, d'herbes et de ronces roulant sur le sol et signifiant la rudesse et l'aridité des terres de l'Ouest, et des plans larges du héros justicier. Il tient sa bien-aimée retrouvée dans ses bras et lui montre l'espace vierge qui semble s'offrir à eux pour qu'ils y construisent leur vie. Même si cet endroit n'est pas des plus cléments, c'est là qu'ils peuvent se projeter ensemble. Le dernier carton revient sur l'âpreté du lieu car derrière les mots « the end », on aperçoit un gros plan sur la texture des « tumbleweeds », un entrelacement de terre, de poussière et de végétaux. C'est la vie à laquelle se destinent les protagonistes mais cela semble leur convenir.

Document 84 – *Tumbleweeds* (1925, William S. Hart Co.)

C'est un vide plein de promesses dans lequel tout pourrait devenir possible, où les opportunités paraissent infinies. Tout en donnant le sentiment d'être implacable, l'Ouest représenté par le désert montrerait à l'écran que l'homme peut aller dans n'importe quelle direction, aussi loin que porte son regard. Dans cet espace, il n'y aurait rien ou presque pour

entraver le parcours humain, mais ne pourraient y survivre que certains types de personnages, assez forts et déterminés pour résister à cet environnement hostile⁹⁵. L'homme doit s'y fondre, devenir identique au lieu pour pouvoir y exister. De plus, selon Tompkins, l'esthétique du désert est aussi déroutante que séduisante car elle donne aux personnages comme aux spectateurs un sentiment de contrôle et de domination car ce vide monolithique peut être saisi dans son ensemble. Cependant, ils se retrouvent écrasés par le pouvoir de la nature célébrée puisque les films montrent que les hommes ne sont rien face à elle⁹⁶. C'est le cas du personnage de McTeague dans *Greed* (1923, Metro-Goldwyn Pictures Corp.), le film du cinéaste Éric Von Stroheim. En effet, il pense pouvoir s'enfuir dans la Vallée de la Mort pour s'affranchir de ses crimes mais se retrouve rattrapé par son destin. Menotté à la dépouille de l'homme qu'il vient de tuer, il ne peut plus quitter le désert, et cette nature implacable, ne semblant pas lui accorder le pardon, le condamne à mourir. Vaincu par des forces qui le dépassent, McTeague se soumet. Le désert attire et écrase les hommes, mais une fois saisi par la caméra, le lieu « incarne surtout les rêveries d'une domination de la terre finalement réalisée, et inscrit, en même temps, les contradictions d'une résistance de la nature à la captation historique »⁹⁷. On trouve chez Michel Cieutat le même type de définition binaire du désert qui est à la fois lieu de souffrance, de danger, voire de mort, et paradoxalement « source de toute véritable naissance »⁹⁸. Il punit, purifie et fait revivre.



Document 85 – *Greed*, (1923, Metro-Goldwyn Pictures Corp.)

Dès les premières années, Hollywood exploite l'idée d'un retour nécessaire au chaos originel pour que les héros américains puissent se régénérer et se construire. Ceci est particulièrement vrai dans le film de Victor Sjöström, *The Wind* (1928, Metro-Goldwyn-Mayer), dont les extérieurs sont tournés dans le désert de Mojave. Letty, interprétée par Lilian

⁹⁵ Jane Tompkins, *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, p. 75.

⁹⁶ Jane Tompkins, *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, p. 76.

⁹⁷ Maurizia Natali, *L'Image-Paysage : Iconologie et Cinéma*, p. 93.

⁹⁸ Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome II*, pp. 261-262.

Gish, se retrouve isolée aux confins de l'ouest du Texas. La jeune femme, rejetée par sa famille, mariée par hasard à un homme qu'elle connaît à peine, vit enfermée dans une petite exploitation, seule au milieu du désert, et son existence est résumée par ce carton d'intertitre :

LE VENT, LE SABLE ET ENCORE LE SABLE...

LE VENT AUJOURD'HUI...

DEMAIN TOUJOURS

[WIND SAND SAND...

WIND YESTERDAY...

TOMORROW FOREVER]



La « petite maison » dans la tempête du désert. Letty doit faire face à l'océan de sable qui entoure sa modeste demeure, perdue au bout du monde.

Document 86 – *The Wind* (1928, MGM)

Elle s'emmure dans sa solitude et sa retraite car elle a peur de Lige, son époux, pourtant bon et loyal mais peu habitué à communiquer avec la gent féminine. En le fuyant, elle se retrouve encore plus seule, ballotée par les vents incessants, et ce n'est qu'après avoir été malmenée par le désert, sombrant presque dans la folie, que Letty va commencer son chemin vers la rédemption pour se créer une nouvelle vie. Alors qu'elle se sent guettée par la démence, elle est violée par un scélérat. Pensant avoir atteint le point de non retour dans ce qu'elle voit comme l'enfer, elle abat son agresseur et l'enterre. Le sable du désert va cacher son crime aux yeux du monde et lui donner une nouvelle chance. Cette terre de désolation a failli avoir raison d'elle, mais elle a effacé ses fautes et ses souffrances pour la rendre finalement plus forte. Letty n'est plus la petite citadine apeurée ; le désert l'a transformée en femme de l'Ouest, puissante et confiante, qui peut recommencer de zéro. Le dialogue final entre Letty et Lige, après leur tout premier baiser au cœur de la tourmente, souligne sa métamorphose et sa renaissance :

Lige – « Mais le vent, Letty, ne te fera-t-il pas toujours peur ? »

Letty – « Je n'ai pas peur du vent – Je n'ai peur de rien désormais ! »

[Lige – « *But the wind Letty, won't you always be afraid of it ?* »

Letty – « *I'm not afraid of the wind – I'm not afraid of anything now – !* »]



Dans le désert, Letty accepte l'amour de Lige qui s'offre à elle et n'a finalement plus peur de construire un futur à deux. Elle court vers la porte en souriant, elle n'a plus besoin de se protéger. Le vent semble la vivifier, lui insuffler la vie. Les bras écartés puis levés vers le ciel, elle adopte une posture de vainqueur, presque de conquérant. Le couple enlacé jette un seul et même regard vers l'horizon, le sable s'engouffre dans la maison, le vent leur fouette le visage mais ils n'en ont cure car ils s'aiment et le reste ne compte plus.

Document 87 – *The Wind* (1928, MGM)

Dans bon nombre de westerns muets, le désert est véritablement le lieu de purification où l'on peut réparer ses fautes et racheter ses crimes ; ainsi les êtres perdus et les truands s'y voient souvent offrir une seconde chance car ils ont l'occasion d'y changer et s'y laver de leurs péchés d'antan. C'est le cas des trois voleurs de chevaux en cavale dans *Three Bad Men* (1926, Fox Film Corp.) de John Ford qui deviennent des héros justiciers en volant au secours de colons pris dans une embuscade par les hommes d'un shérif véreux. Ceux qui arrivent à dissimuler leur vrai visage au sein de la société se retrouvent souvent mis à nu dans le désert tandis que ceux catalogués comme faibles ou antisociaux par la civilisation révèlent leur vraie valeur. À l'Ouest, d'autres codes, plus durs mais plus authentiques, se mettent en place.

b) La traversée vers l'Ouest

Maurizia Natali présente l'Ouest comme une ligne de fuite⁹⁹ ; c'est donc l'espace où l'on cherche à s'évader, où beaucoup pensent pouvoir trouver un ailleurs plus prometteur. Ce qui attire les Américains vers cette contrée inconnue, c'est le fait qu'elle n'est pas l'Est, elle s'y oppose. Dans les westerns, la côte Atlantique est vue comme un espace stérilisant tandis

⁹⁹ Maurizia Natali, *L'Image-Paysage: iconologie et cinéma*, p. 93.

que les terres de l'Ouest symbolisent l'espoir. Nombre de films semblent proposer systématiquement une version négative de l'Est qui va être le moteur du départ, et le quitter signifie accéder à une vie meilleure, même s'il faut en passer par différentes épreuves avant d'atteindre l'autre bout du pays. Ces deux extrémités géographiques représentent deux modes de vie supposés fondamentalement différents, l'un étant imaginé comme plus américain que l'autre. Comme l'explique Michel Cieutat, le cinéma reprend constamment l'image de l'Ouest comme lieu de l'américanisation, faisant écho à la thèse soutenue en 1893 par Frederick Jackson Turner dans son essai *The Significance of the Frontier in American History*; la Frontière est pour lui un élément capital dans l'expansion du pays et la matérialisation du caractère proprement américain¹⁰⁰. Le parcours à travers le monde sauvage est perçu comme une sorte de rite initiatique qui va forger une identité nationale forte, indépendante de l'héritage européen. Ce cheminement permet de se défaire des oripeaux de l'Est, des habitudes du monde trop civilisé et policé pour s'endurcir et être prêt à affronter la *wilderness* de l'Ouest. Le voyage d'Est en Ouest narré par les films est synonyme de changements radicaux et de lutte car l'Américain doit prouver qu'il mérite l'Ouest. Mais plus que la destination finale, c'est le parcours pour y arriver qui se révèle important car le voyage devient une sorte d'odyssée américaine qui suffit à porter l'intrigue des films. L'important n'est peut-être pas tant d'arriver à bon port que d'aller toujours de l'avant pour y arriver¹⁰¹. La formation des personnages passe par le déplacement spatial.

b.1. Les instruments du déplacement

L'industrie hollywoodienne naissante ne saurait oublier dans ses films l'importance du voyage et de la traversée des populations vers l'Ouest. La question de la mobilité et de ses outils est cruciale dans bon nombre de productions. Cela permet d'ancrer les représentations de l'Ouest dans des événements historiques précis et de donner accès à une certaine chronologie pour que le public comprenne les différentes dates et étapes de la construction du territoire national. Les véhicules permettent de situer l'action dans une période donnée car les précisions temporelles explicites ne sont pas toujours fournies. Les films rappellent que la migration des Américains vers la Terre Promise ne s'est pas faite en un jour, c'est un processus qui s'étend sur plusieurs décennies comme en témoigne l'évolution des moyens de

¹⁰⁰ Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome I*, pp. 106 -107.

¹⁰¹ John Belton, *American Cinema /American Culture*, p. 25.

transports. Dans un premier temps à bord de charriots, puis au moyen du chemin de fer qui se construit peu à peu, les Américains quittent l'Est pour effectuer un voyage périlleux vers le rêve d'une vie meilleure.

La célébration des instruments de la mobilité dans certains westerns muets tels que *The Covered Wagon* (1923, Famous Players-Lasky Corp.) de James Cruze et *The Iron Horse* de John Ford (1925, Fox Film Corp.) témoignent d'un intérêt pour l'expansion vers l'Ouest et probablement d'un désir de légitimer l'entreprise de conquête nationale aux yeux des autres pays. Pour John Belton, les deux films enverraient un message justifiant le comportement des États-Unis vis-à-vis du reste du monde dans les années 1920 ; les présenter comme une nation en constant développement permettrait d'expliquer pourquoi leur essor est inéluctable, qu'il soit territorial, politique, économique ou culturel¹⁰². Personne ne peut freiner l'Amérique une fois qu'elle est en marche. Dans les deux cas, le titre choisi met l'accent sur le véhicule qui va permettre de réussir la traversée car il est déterminant pour l'aventure humaine et sa réussite. Le chariot bâché (*covered wagon*) et la locomotive (*iron horse*, cheval de fer) sont les deux objets hautement emblématiques de la conquête de l'Ouest américain ; ils suffisent à éveiller chez le spectateur un riche réseau d'images liées à cet espace. On les associe de manière quasiment systématique à cette période historique plutôt qu'à une autre, et les cinéastes semblent puiser dans les représentations traditionnelles du réservoir culturel américain pour offrir des référents facilement identifiables.

The Covered Wagon, considéré aujourd'hui comme la première grande épopée de l'Ouest créée par le cinéma hollywoodien, retrace le parcours d'un groupe de pionniers du Kansas, partis en caravane de chariots sur la piste de l'Oregon en 1848. Le film est une adaptation du roman éponyme d'Emerson Hough dédié à la mémoire de Théodore Roosevelt¹⁰³, puisque l'ancien président fait l'expérience de l'Ouest et y a vécu plusieurs mois. Pour Kevin Brownlow, le film a la particularité d'être une fiction basculant dans le documentaire, fournissant des détails historiques très réalistes qu'il ne faut pas négliger. Il arrive aussi à faire revivre des histoires que beaucoup d'Américains se sont entendu raconter par leurs aïeux. C'est d'ailleurs ce qui rendit le producteur Jessy Lasky très enthousiaste vis-à-vis du projet¹⁰⁴. Ainsi, le film transfère à l'écran des choses de l'ordre de l'histoire orale ; il donne corps à des souvenirs ayant circulé dans les différents foyers du pays. Le réalisateur,

¹⁰² John Belton, *American Cinema / American Culture*, p. 226.

¹⁰³ Emerson Hough, *The Covered Wagon* (New York : D. Appleton and Company, 1922).

¹⁰⁴ Kevin Brownlow, *The War, the West and the Wilderness* (New York : Alfred A. Knopf, 1979), p. 368.

James Cruze, y intègre même son vécu familial puisque il quitte le Danemark avec ses parents pour traverser les plaines américaines à bord d'une carriole et s'installer dans l'Utah. Le chariot bâché dans lequel on le transporte toute la journée est l'idée qu'il se fait de l'Amérique quand il est enfant. Cruze filme à la frontière du Nevada et de l'Utah, dans une zone isolée loin des moyens de communication modernes et des facilités de la ville, où ses équipes subissent des conditions de tournage particulièrement extrêmes, revivant finalement la dure réalité de cette traversée de l'Amérique¹⁰⁵. Grâce à la série de photographies réunies par Brownlow pour pallier le manque d'images de ce film rare¹⁰⁶, on peut voir que les chariots sont mis en valeur en utilisant principalement trois types de plan : le plan d'ensemble pour saisir l'étendue du convoi et son cheminement, et le plan américain ainsi que le plan rapproché afin de se focaliser sur les relations entre les personnages principaux et sur l'intérieur des chariots. L'alternance des plans permet d'aborder l'histoire des pionniers comme une expérience de groupe mais aussi comme une expérience familiale, restreinte aux occupants d'un seul chariot. En montrant les caravanes à distance mais aussi l'intimité de chaque voiture, Cruze propose ainsi d'accéder à la fois à une vision publique et une vision privée de l'aventure nationale qu'est la conquête de l'Ouest. L'interminable cortège de chariots identiques suggère une interprétation peut-être marxiste de cette entreprise au cours de laquelle chaque pionnier bénéficie du même véhicule, du même habitat, partage les mêmes péripéties ; il existe une égalité entre les colons qui se traduit par la gémellité de leur attelage, créant un esprit de communauté. Bien entendu, le film aborde aussi la question des luttes de pouvoir ou des conflits entre les individus au sein de ce groupe, mais l'utilisation récurrente des plans d'ensemble embrassant l'ampleur de cette caravane de chariots analogues ne manque pas d'évoquer l'idée d'une unité, ou préfigure l'arrivée de la longue ligne continue des wagons du train.



¹⁰⁵ Kevin Brownlow, *The War, the West and the Wilderness*, pp. 370-372.

¹⁰⁶ Kevin Brownlow, *The War, the West and the Wilderness*, pp. 368-381.

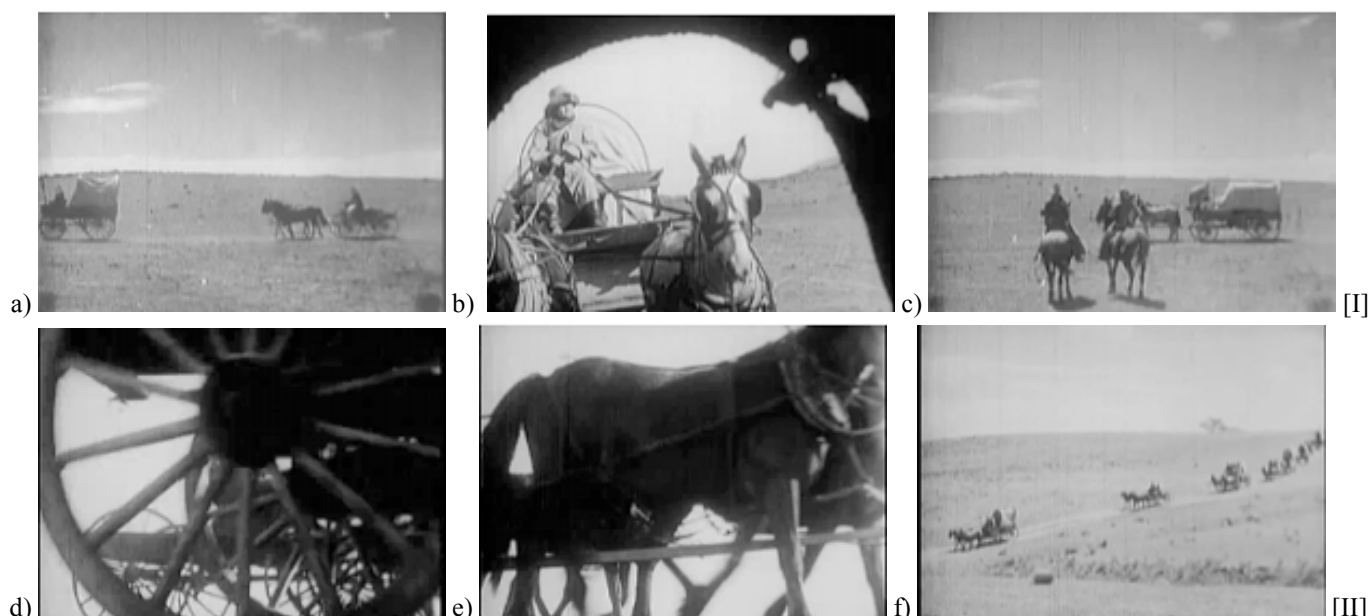


Plans du films et photos de tournage.

Document 88 – *The Covered Wagon* (1923, Famous Players-Lasky Corp.)

Source: Kevin Brownlow, *The War, the West and the Wilderness*.

L'image, amenée par Cruze, des chariots se détachant nettement sur le paysage désolé du désert de l'Ouest est reprise dans le film de King Baggott, *Tumbleweeds* (1925, William S. Hart Co.). On retrouve les mêmes procédés filmiques, à savoir une succession de plans d'ensemble sur le groupe, de plans rapprochés sur les pionniers, mais aussi des innovations esthétiques avec les gros plans sur certains détails de l'attelage tels que les roues, le corps et les pattes des chevaux. En marge des aventures du personnage principal, Don Carver, surnommé Tumbleweeds et déjà installé dans l'Ouest depuis un moment, le film s'intéresse à l'arrivée en masse de nouveaux prospecteurs et agriculteurs qui font le chemin en chariot bâché.



Document 89 – *Tumbleweeds* (1925, William S. Hart Co.)

Les plans choisis par le réalisateur témoignent de son désir de présenter une expérience collective (c), mais aussi de donner de l'importance au véhicule en soi, à l'espace spécifique qu'il représente ainsi qu'au mouvement qu'il génère. Pour ce faire, nous analyserons certaines

images (b/d/e) de deux séquences du film, pour comprendre comment, dans l'expérience de l'Ouest, le microcosme du véhicule est primordial au même titre que le macrocosme du désert. L'intérieur du chariot (b) n'est pas réellement donné à voir, mais la caméra adopte le point de vue d'une personne se trouvant dedans, assise à l'arrière, installée de guingois, ballottée par les cahots de la piste. L'image est de travers, révélant le tangage et les remous que subissent les voyageurs dont le spectateur devine aisément l'inconfort. De plus, l'arrière du chariot apparaît comme un endroit sombre et presque oppressant, qui contraste avec la luminosité aveuglante de l'extérieur. On offre au public la possibilité de se mettre à la place d'un de ces pionniers, de faire partie de la traversée comme s'il y était. Le film prend alors une dimension participative, en essayant vraisemblablement de pousser au maximum le processus d'identification du spectateur aux personnages. Un autre élément frappant du traitement du chariot dans *Tumbleweeds* est l'attention portée aux détails du véhicule (d/e). On ne se limite pas à la traditionnelle bâche blanche et on abaisse le regard pour voir les roues, qui donnent l'illusion d'être enchevêtrées mais tournent rapidement pour exprimer l'action et l'animation. La caméra se focalise aussi sur les animaux de l'attelage, réduits à leurs corps et leurs pattes pour symboliser également le déplacement. En zoomant sur ces parties, l'image accentue la sensation de mouvement tandis que la vue d'ensemble n'arrive pas toujours à rendre compte avec force de l'énergie et de la vitesse déployées lors du voyage. En outre, le film rappelle la diversité et la multiplicité des participants à la conquête de l'Ouest, humains et non humains ; comme si l'homme n'avait pas pu y arriver seul, sans l'aide de ses bêtes mais aussi de certaines technologies nécessaires à la réussite de l'entreprise.

La présence du chemin de fer dans les westerns muets rappelle l'importance des performances techniques venues de l'Est dans l'expansion vers l'Ouest. Dès 1903, dans *The Great Train Robbery*, le film matriciel du genre, on se demande si le personnage principal n'est pas le train lui-même plutôt que le groupe de malfrats, l'intrigue n'étant peut-être qu'un prétexte pour nous le montrer sous tous les angles possibles et imaginables. Pendant les deux tiers du court métrage, la locomotive, les wagons de marchandises et de passagers, le poste de conduite, les roues et les rails sont mis à l'honneur, comme si le film de Porter était une véritable ode à la technologie ferroviaire. Porter ne fait certes que reprendre certains types d'images ou de plans déjà en vogue dans les *travelogues* de l'époque, mais il donne également l'impression de vouloir montrer le rôle crucial de la machine dans l'intrigue

puisqu'elle est à la fois un lieu, celui du délit, et un moyen de locomotion, permettant aux voleurs de s'échapper après avoir détroussé les voyageurs. *The Great Train Robbery* annonce ce que l'on retrouvera souvent par la suite comme une constante du western, mais aussi d'autres genres cinématographiques: le train a toujours un double statut car il est à la fois le théâtre d'une action, un espace clé pour les interactions entre les personnages et le moyen pour eux à de se déplacer vers autre endroit, de fuir ou de partir à la rencontre de leur destin. Nous l'avons vu avec l'exemple de *The General* ; on peut également citer *The Wind*. Letty rencontre le vil séducteur qui l'agressera dans le train l'amenant vers le Texas où elle veut commencer une nouvelle vie.



Document 90 – *The Great Train Robbery* (1903, Edison Mfg Co.)

De la même manière, dans *Sunrise: A song of Two Humans* (1927, Fox Film Corp.), le tramway se substitue au train. Après que son époux a tenté de la tuer dans leur barque, la jeune femme saute dans un wagon pour fuir son mari sans savoir où l'engin va la mener. L'homme la rattrape dans la voiture en marche qui devient le lieu où sa culpabilité commence à s'exprimer. Embarqué dans le tramway, il va commencer à implorer son pardon tandis qu'elle évite de croiser son regard. Ils sont emmenés vers la ville où ils pourront enfin se réconcilier et faire revivre l'amour qui semblait avoir disparu.

La célébration du train comme objet de la modernité américaine continue dans les films des années 1920. En 1924, John Ford, qui n'a alors tourné qu'une douzaine de projets de moindre envergure, réalise *The Iron Horse*, son premier grand succès. Le film met en scène la construction de la ligne de chemin de fer transcontinentale en 1869, afin de relier les deux côtes du pays. C'est une production monumentale filmée en Arizona, près de six mille

personnes s'affairent sur le tournage. Bien qu'intégrant des éléments classiques du western tels que l'acheminement des troupeaux, les attaques des Indiens, les bagarres de saloon, *The Iron Horse* privilégie le thème historique du travail des employés ferroviaires, s'activant sans répit pour réussir à remplir leur tâche dans les temps. L'action collective est soulignée par le film pour célébrer des valeurs telles que la méritocratie et l'entre-aide. Le portrait du corps des ouvriers permet également de mettre en avant le *melting-pot* américain puisque des immigrants de toutes origines, allant des Irlandais aux Chinois, se côtoient sans heurts dans les terres de l'Ouest pour œuvrer ensemble à la réussite d'un grand projet national. Les relations sociales et ethniques traditionnelles de l'Est semblent être gommées, tous les participants de l'aventure se retrouvant sur un pied d'égalité face au monde qu'ils découvrent.



Document 91 – *The Iron Horse* (1925, Fox Film Corp.)

La romance, les péripéties, les déceptions, les crises et les victoires ponctuant le film sont en réalité subordonnées à une trame narrative centrale : la pose des rails et l'avancée du train. La locomotive est le moteur du convoi comme de l'histoire. Elle reçoit une attention toute particulière grâce aux plans larges qui la montre sous différents aspects, mais aussi grâce à des plans rapprochés plus sophistiqués, qui utilisent la contre-plongée pour exprimer sa puissance et son mouvement. La locomotive, symbole du génie technique occidental, a la force de faire avancer l'aventure, et c'est grâce à elle que les hommes peuvent s'approprier de nouveaux territoires. Par ailleurs, la progression de l'équipée permet d'aborder la question de la Frontière américaine et de la rencontre entre la civilisation, incarnée par la puissante machine à vapeur, et de la *wilderness*, illustrée par les différents obstacles géographiques et humains auxquels doivent faire face les travailleurs du rail. Dans les westerns, l'avancée à

travers l'Ouest va avoir une incidence sur les téméraires venant découvrir des contrées nouvelles pour eux.

b.2. La transformation de l'Américain

Comme nous l'avons évoqué précédemment avec l'exemple de la Virginienne Letty, partie pour le Texas dans *The Wind*, les films muets abordent la question de la métamorphose de l'*Easterner*, l'homme de l'Est. La jeune femme, comme une majorité des personnages dans les premiers westerns, bénéficiant du pouvoir régénérant de l'Ouest, va finir par se découvrir et trouver la rédemption ainsi que l'amour. Les films de l'Ouest racontent généralement une initiation au cours de laquelle les personnages apprennent au contact d'une nature relativement hostile et grâce à des situations problématiques. L'homme de l'Est, arraché à son environnement familial, se retrouve plongé dans un univers inconnu et déroutant qu'il lui faudra apprivoiser. La Frontière, point de rencontre entre le monde civilisé et le monde sauvage, est le seuil qu'il va franchir pour être transformé à jamais. C'est bien parce que rien ne va de soi qu'il découvre et reçoit un enseignement. Nombreux sont les héros et héroïnes de l'Est, jeunes et inexpérimentés, contraints d'aller se frotter à l'espace antagoniste et aux mœurs d'apparence rustres de l'Ouest pour y apprendre des leçons sur le sens de la vie. La nature ainsi que la société de la Frontière les amènent à découvrir la vérité sur eux-mêmes et sur les rapports humains. Pour survivre, ils doivent s'adapter et adopter les modes de vies de l'Ouest ; ces efforts et ces sacrifices leur permettent de comprendre et expérimenter des valeurs essentielles, comme le courage, la témérité, l'autosuffisance, la générosité, l'honnêteté, qui ne leur étaient pas forcément nécessaires dans le monde confortable de l'Est¹⁰⁷. Dans les westerns muets, leur évolution morale est souvent illustrée par les changements physiques qu'ils subissent.

Toujours dans *The Wind*, Letty est d'abord représentée comme une jeune femme apprêtée sans l'être trop, que les hommes remarquent dans la foule du train où elle voyage, puisqu'elle porte une coiffe et un châle clairs tandis que ses compagnons de cabine sont vêtus de manière sombre. Pour séduire, elle se coiffe ensuite d'une capeline. Après être descendue du train et avoir parcouru plusieurs kilomètres en charrette au milieu des bourrasques pour arriver chez ses cousins, elle n'est déjà plus aussi pimpante ; le vent a commencé à

¹⁰⁷ John Belton, *American Cinema / American Culture*, pp. 211-213.

bouleverser sa tenue et sa coiffure. Après quelque temps dans son nouveau logis, elle perd de sa sophistication. Sjöström fait un gros plan sur ses mains gonflées et meurtries par les travaux domestiques, le physique de Letty perd peu à peu de son raffinement mais elle n'en reste pas moins séduisante et suscite l'intérêt des hommes du coin. Une fois mariée à Lige et ayant emménagé avec lui dans sa cabane à l'écart du monde, la jeune femme néglige totalement son apparence. Elle est échevelée, ne faisant plus l'effort de se coiffer pour un homme dont elle a peur car elle ne le comprend pas, et est constamment débraillée. Ses vêtements sont sales et poussiéreux car il n'y a pas d'eau pour les laver. Si Letty a l'air d'une souillon quand elle se laisse aller à son malheur et sa folie, le retournement final et la réconciliation avec Lige nous la révèle sous un autre jour : elle n'a pas besoin de se soucier de son aspect car elle est libre et belle au naturel, le regard déterminé, ses longs cheveux volant comme un voile. Devenue femme de l'Ouest, elle n'a plus besoin d'artifices pour révéler son éclat. Être elle-même suffit.



Document 92 – *The Wind* (1928, MGM)

Dans les premiers westerns, l'Américain se retrouve non seulement influencé par la confrontation avec le monde sauvage mais il est également transformé par la rencontre entre les hommes de l'Est et les hommes de l'Ouest. La réunion des différences culturelles régionales en un même lieu permet généralement aux cinéastes de présenter la diversité du caractère national et d'utiliser l'intrigue pour proposer une tentative de réconciliation entre les deux côtes. Le thème de l'interaction et du métissage entre Est et Ouest sert à mettre en valeur une identité nationale plus unie. Même si de nombreux westerns soulignent

l'incompréhension manifeste entre les deux espaces, bien des films abordent la question de la paix retrouvée entre leurs habitants et de la quête d'harmonie. Dans le monde de la Frontière, deux phénomènes concomitants entrent en jeu : la « *westernization* » des gens de l'Est et l'« *easternization* » des gens de l'Ouest. Les échanges et les apports sont rarement unilatéraux. Régulièrement mais pas de manière systématique, certains personnages sont associés à une localité et ses valeurs, les hommes incarnant fréquemment la rudesse, la brutalité mais aussi la vigueur attribuées à l'Ouest, tandis que les femmes représentent les forces de la civilisation de l'Est, en personnifiant les relations familiales, la domesticité, l'éducation. Les hommes amènent les femmes à oser explorer leur vraie nature et elles œuvrent comme agents de la culture et de l'apaisement¹⁰⁸.



Document 93 – *Tumbleweeds* (1925, William S. Hart Co.)

Dans *Tumbleweeds* (1925, William S. Hart Co.), deux cow-boys, Don Carver (William S. Hart) et son acolyte Kentucky Rose (Lucien Littlefield), tombent respectivement amoureux de Molly Lassister et Mrs Riley, deux femmes de l'Est ayant traversé le pays en chariot bâché pour prendre possession de terres agricoles ; l'une est seule car veuve, l'autre est entourée de ses frères. La rencontre amoureuse entre l'Est et l'Ouest est traitée sur le mode comique, Kentucky essayant sans succès d'aider Mrs Riley et Don ayant par erreur attrapé Molly au lasso. Que ce soit sur la piste du désert ou à la porte du saloon de la ville champignon, les deux cow-boys ont le coup de foudre pour les femmes de l'Est, mais ils adoptent un

¹⁰⁸ John Belton, *American Cinema / American Culture*, pp. 213-215.

comportement gêné et maladroit et passent quelque peu pour des fats. Même si l'Est est censé être une région rebutante, les hommes de l'Ouest ont bien du mal à être insensibles aux charmes de la gent féminine venue de l'autre côté du pays. Malgré ces débuts de relation difficiles, les deux femmes, et en particulier Molly, vont donner un nouveau souffle à l'existence de leurs galants, qui se mettent de réviser leur priorité. Pour avoir la chance de séduire sa belle, Don Carver décide de mettre fin à sa vie d'aventurier nomade et d'acquérir un lopin de terre sur lequel il pourrait éventuellement proposer à la jeune femme de fonder un foyer. De plus en plus attirée par Don, Molly va faire fi des obligations familiales et des projets de mariage que veut lui imposer son frère aîné en choisissant elle-même son prétendant. Le contact entre l'Est et l'Ouest permet à Don de s'assagir, de devenir plus tendre et raffiné, tandis que Molly fait preuve d'audace et apprend à affuter son jugement. Chacun bénéficie de l'influence de l'autre, et se transforme car il/elle est en présence de qualités nouvelles, propres à un espace lointain jusqu'alors méconnu.

L'union entre deux personnages venus de deux régions opposées rapproche les régions envisagées comme rivales ou contradictoires, la différence n'étant pas un obstacle au bonheur de tous. La scène finale de *The Iron Horse*, sous-titré « Une histoire d'amour entre l'Est et l'Ouest » (« *A romance of the East and Owest* »), illustre de manière emblématique la réunification entre les deux pôles grâce à la double cérémonie organisée sur les rails du chemin de fer. On accueille la liaison des deux tronçons de la ligne transcontinentale et on célèbre le mariage des deux héros, Davy Brandon et Miriam Marsh. Ils se sont connus enfants mais ont grandi chacun à un bout du pays, lui à l'Est, elle à l'Ouest. Le film se conclut dans l'allégresse par la rencontre entre deux locomotives, suivies de deux groupes de travailleurs du rail, d'habitants des deux côtes et de personnalités comme le président Lincoln, mais surtout par les retrouvailles des jeunes amoureux. La scène a une dimension officielle car on utilise des symboles comme le marteau et le clou pour valoriser la réussite de cette entreprise transnationale, on baptise la locomotive au champagne, on immortalise l'événement par des photos et Lincoln fait un discours, mais elle a également une dimension personnelle puisqu'elle permet de fêter l'alliance des personnages principaux. L'histoire individuelle et l'histoire collective se retrouvent à nouveau fusionnées dans une séquence finale de liesse populaire, permettant de glorifier une identité américaine unie.

Néanmoins, l'idéal cinématographique d'une identité américaine forgée à l'Ouest mais intégrant des caractéristiques des deux côtés ne laisse que peu de place aux non-blancs vivants

dans les contrées sauvages, à savoir les Indiens. Plusieurs chercheurs considèrent que les films muets proposent une conception relativement raciste de l'Amérique, car elle glorifie la suprématie blanche. Certains films vont parfois même jusqu'à éviter de les mentionner, c'est d'ailleurs le cas de *The Pilgrim* (1923, Charlie Chaplin Film), *Greed*, *Tumbleweeds*, *The Wind*. Hollywood ne semble pas vraiment s'embarrasser des éléments historiques qui ne lui paraissent pas déterminants pour façonner sa propre vision de l'Ouest¹⁰⁹. Dans les intrigues des westerns, les Indiens ne sont pas toujours ignorés mais le cinéma des premiers temps propose une vision absolument réductrice, voire stéréotypée des indigènes, essayant parfois de montrer les différences entre les diverses nations sans pour autant arriver à en rendre compte correctement. Quand on les fait intervenir dans les films, on leur attribue systématiquement deux rôles : l'Indien hostile et belliqueux, ou l'Indien amical et dévoué. Ce deuxième statut est important car ils peuvent assister les personnages principaux et nouer avec eux des liens forts en faisant preuve de grandes qualités comme le courage, le sacrifice, l'honneur. Pourtant, le cinéma tente le plus souvent de maintenir une frontière entre blancs et Indiens ; quelle que soit leur valeur, ces derniers n'accèdent quasiment jamais au rang de héros. Dans *The Squaw Man* (1913, Jesse L. Lasky Feature Play Co.), la jeune Nat-U-Ritch, incarnant le mythe du noble sauvage, pourrait devenir l'héroïne du film après avoir vaincu un bandit et sauvé James Wynnegan qui l'épouse. Pourtant, le cinéma ne la laisse pas s'élever au niveau des blancs, car elle finit par se suicider pour éviter d'être condamnée pour le meurtre du malfrat, et son époux, finalement peu accablé, se console dans les bras de son amour de jeunesse venu d'Angleterre. L'identité états-unienne se construit dans les films selon un principe d'exclusion puisque les minorités ethniques sont prises en compte sans pour autant être intégrées à l'idée de nation. Comme le souligne Richard Abel, la présence de l'Indien tient plus du spectacle visuel et permet de montrer certaines origines qui ne sauraient néanmoins rivaliser avec l'apport des hommes blancs à la civilisation américaine. Quand il est

¹⁰⁹ *The Silent Enemy* (1930, Burden-Chanler Productions) pourrait faire figure d'exception. Ce film tardif, tourné avec de véritables tribus indiennes, est une fiction intégrant des aspects documentaires. Basé sur les observations menées par des missionnaires jésuites sur la nation Objibway, il recrée et met en scène leurs conditions de vie. Le film souligne une volonté d'authenticité en filmant de véritables Indiens. Cependant, son acteur principal, Chief Buffalo Child Long Lance, né Sylvester Clark Long, n'en demeure pas moins un Afro-Américain, aux origines certes indiennes, mais dont l'expérience au sein des nations natives était trop limitée, voire factice.

présent dans les productions, l'Indien fait partie du décor mais ne contribue pas à définir le caractère national¹¹⁰.

En étudiant les quatre grands espaces articulés autour des points cardinaux et des oppositions régionales, on comprend que le cinéma muet utilise des données géographiques et historiques pour ancrer les films dans une certaine réalité américaine. Mêlant expérience et fiction, celle-ci donne de la consistance et de l'authenticité aux intrigues tout en éludant habilement nombre de points problématiques. Le Nord, le Sud, l'Est et l'Ouest servent tous à raconter et expliquer l'Amérique, ses valeurs, son passé, son présent et ses projets d'avenir. C'est par la compréhension des espaces géographiques que le public peut accéder à l'expression d'une identité américaine riche et complexe. Pourtant, au-delà de la mise en place d'une représentation cinématographique complète et aboutie du pays, on ne peut s'empêcher de penser que la véritable ambition de l'industrie du film est l'élaboration d'une vision mythique des États-Unis, transcendant les particularités locales et synthétisant l'essence de l'américanité pour créer un produit plus vendeur. Afin de faire circuler facilement les idéaux nationaux à travers le monde, il faut que les films américains arrivent à se « désaméricaniser » dans une certaine mesure pour séduire sans s'imposer et devenir universels. C'est vraisemblablement en mettant l'accent sur certains espaces plus décontextualisés, symboliques ou consensuels qu'Hollywood arrive à créer des œuvres fédératrices et transnationales.

¹¹⁰ Kevin Brownlow, *The War, the West and the Wilderness*, pp. 328-330.
Richard Abel, *The Red Rooster Scare*, pp. 164-169.

CHAPITRE 6 : LES ESPACES MYTHIQUES DE L'AMÉRIQUE : VALEURS ET LIMITES

Le cinéma hollywoodien, tel qu'il s'élabore depuis le début du siècle, ne peut offrir des représentations de l'Amérique accessibles à tous qu'en réussissant à faire entrer le paysage national dans une grille de lecture plus large. La tâche de l'industrie du film est ardue car il s'agit de raconter l'Amérique tout en la transformant en espace légendaire, presque en dehors du temps et de l'histoire. Mircea Eliade suggère que le monde moderne occidental du vingtième siècle, en quête d'un renouveau de spiritualité, est marqué par le retour du symbolisme. L'importance des images est restaurée car elles peuvent tenir lieu de concepts, ou encore véhiculer ces derniers et les prolonger¹. Ainsi Hollywood doit œuvrer à créer des images génériques que la réalité géographique ou chronologique ne pourra pas ébranler. Le spectateur, échappant à son historicité et son conditionnement, pourrait alors retrouver « le langage, et, parfois, l'expérience d'un 'paradis perdu' », lui permettant de se projeter dans un univers plus riche que le monde clos dans lequel il vit². Eliade poursuit en expliquant que les symboles sont permanents et que, pour ne jamais disparaître de l'actualité, ils changent constamment d'aspect. En tant qu'images, ils représentent, au sens où ils restituent une présence et font revivre sa force ou sa richesse au moyen de peu³. Les créations visuelles du cinéma seraient alors l'expression de cette apparence nouvelle qui ne sert qu'à répéter des sensations et des désirs récurrents. L'homme moderne a beau établir une séparation entre le sérieux de la vie et l'inconstance des images, il ne peut s'empêcher de continuer à se nourrir de représentations et de mythes. Il ne faut jamais perdre de vue la force de l'imagination chez chacun, et ce, en toutes circonstances, car elle est l'activité humaine servant de terreau éternel aux symboles et aux mythes⁴. Les images cinématographiques élaborées par Hollywood à l'aube du vingtième siècle peuvent donc être perçues comme l'expression contemporaine de réseaux imaginatifs intemporels, une forme d'actualisation. Michel Cieutat confirme cette hypothèse de manière quelque peu moqueuse en expliquant qu'Hollywood, dès les premières

¹ Mircea Eliade, *Images et Symboles* (Paris : Gallimard, 1980 [1^{ère} édition 1952]), pp. 14-15.

² Mircea Eliade, *Images et Symboles*, p. 19.

³ Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* (Paris : Les Éditions de minuit, 1956), p. 175.

⁴ Mircea Eliade, *Images et Symboles*, pp. 23-27.

années, avec le travail de D.W. Griffith et des cinéastes qui lui succèdent, s'empresse de « reprendre les concepts, les protagonistes, les situations et les lieux qui [ont fait] leurs preuves ». Le principe de reprise devient à ce titre le fond de commerce du système cinématographique américain⁵.

On peut se demander si Hollywood ne doit pas endosser une mission délicate. En plus d'offrir des réminiscences adaptées aux besoins de la société industrielle moderne, l'industrie du cinéma devrait également fixer les images du nouvel ordre du monde émergeant dans les années 1910 et 1920, en mettant en scène une sorte de récit cinématographique de ses origines. Les films construiraient un mythe aidant à « révéler les modèles exemplaires de tous les rites et activités humaines significatives »⁶, afin de comprendre les rapports entre les États-Unis et le reste du monde à l'aube d'une ère géopolitique naissante. Ils illustreraient ainsi la naissance d'une cosmogonie contemporaine. Comme le note Mircea Eliade, « tout mythe d'origine raconte et justifie une 'situation nouvelle' – nouvelle dans le sens qu'elle n'était pas *dès les débuts du Monde*. Les mythes d'origines [...] racontent comment le Monde a été modifié, enrichi ou appauvri »⁷. Les fables cinématographiques servent à illustrer les idéaux américains, à déterminer les rapports entre l'homme et son environnement, à structurer les relations entre l'individu et le groupe, à expliciter l'organisation de la nation ou encore à justifier du droit d'ingérence que les États-Unis s'accordent, présentant leur rôle missionnaire comme un devoir quasi sacré. L'espace joue un rôle non négligeable dans les récits mythiques de l'Amérique car il devient le lieu d'émergence de ce cosmos états-unien.

Une fois de plus, il est intéressant de souligner la rapidité avec laquelle le premier Hollywood s'inscrit dans la relation forte entre cinéma et idéologie. Cette dernière se définit par un système de représentations, doué d'une existence et d'un rôle historique au sein d'une société donnée et pouvant aussi faire autorité sur le plan international. Néanmoins, comme le souligne Jean-Loup Bourget, il serait erroné de croire que les films hollywoodiens, même s'ils véhiculent une idéologie, sont uniquement des instruments de la propagande impérialiste américaine car ils reposent sur une esthétique spécifique et forte qui leur permet de rester un art et de s'adresser à tous. Bien que diffusant certaines idées, le cinéma américain ne se réduit pas à un cinéma militant, limité et « incapable de séduire au-delà d'un cercle de fidèles déjà convaincus ». En assumant sa nature de divertissement et ses inclinaisons artistiques, il

⁵ Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome I*, p. 10.

⁶ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, p. 19.

⁷ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, pp. 35-36.

Les italiques sont de l'auteur.

cherche à plaire au plus grand nombre, n'a pas obligatoirement de visées politiques, et il évite donc de s'enfermer⁸. Pour Anne-Marie Bidaud, l'idéologie américaine au cœur du cinéma fonctionne néanmoins efficacement car elle s'exprime sous une forme de vision d'avenir, de projet utopique aux contours vagues et flexibles, pour traverser l'histoire tout en conservant le désir de se rapprocher au plus près d'une Amérique idéale. Cette idéologie s'appuie sur « un corpus de mythes, pour définir aussi bien le passé des États-Unis que leur devenir » ; cela concourt à la renforcer en transformant en cosmogonie des événements pour « les rendre irréfutables » et en participant à une sorte d'« évaporation de l'histoire » puisque le mythe introduit une temporalité propre. Il devient alors, selon les termes de Roland Barthes cité par Bidaud, « une parole dépolitisée ». Du moins en apparence. Les mythes sortent constamment le récit de l'histoire et transforment ses composantes décontextualisées en des vérités voulues comme permanentes, même si elles peuvent normalement s'inscrire dans un cadre factuel précis et daté⁹. Peuplé de stars, ces personnalités que le spectateur se met à considérer comme des dieux ou des divinités, Hollywood n'est pas sans rappeler le système de la mythologie gréco-romaine classique et sa fonction, tous deux permettant de répondre aux interrogations humaines sur le sens de l'existence¹⁰. Dans le cas du cinéma, les films sont des expressions de « la parole mythique », faisant partie d'un discours mythologique. Ces expressions sont comme décalées d'un cran par rapport à leur signification première et sont introduites dans un système de sens où elles acquièrent une autre valeur. Selon Roland Barthes, « par le concept, c'est toute une histoire nouvelle qui est implantée dans le mythe ». Celui-ci crée un autre signifiant, voire un réseau extensible de signifiants, et le signifié prend alors un sens différent¹¹. Ainsi, dans le paysage cinématographique proposé par le message hollywoodien, on trouve une série d'espaces conceptuels, subjectifs, intentionnels, s'inspirant de lieux réels, mais offrant une vision décalée qui donne aux États-Unis l'opportunité de se raconter de manière non-problématique. Dans la production d'une nouvelle genèse visuelle de la nation, chaque film muet deviendrait une sorte de tableau de substitution, perdant de sa valeur historique mais gagnant en symbolisme. Selon Anne-Marie Bidaud, le travail de remplacement et de transformation à l'œuvre dans le cinéma hollywoodien est aussi efficace

⁸ Jean-Loup Bourget, *Hollywood : la norme et la marge* (Paris : Nathan, 1998), pp. 149-150.

⁹ Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain*, pp. 13-15.

Bidaud déclare s'appuyer sur deux ouvrages de référence :

Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale* (Paris : Plon, 1958).

Roland Barthes, *Mythologies* (Paris : Éditions du Seuil, 1957), pp. 230-239.

¹⁰ Jean-Loup Bourget, *Hollywood : la norme et la marge*, p. 266.

¹¹ Roland Barthes, *Mythologies*, pp. 184-190.

que problématique. En effet, les films arrivent à créer un univers où l'image est plus intéressante que l'original et où elle remplace progressivement cet original, donnant lieu à une confusion des référents¹². Le tour de force de l'industrie du film est de créer un « univers non seulement surimprimé sur la vie réelle, mais faisant partie de la vie anthropo-sociale réelle »¹³.

I. Les grands piliers de la géographie mythique américaine

1. L'intégration des représentations de l'Amérique dans un cadre universel

Même si ce travail a pu laisser entendre que les productions hollywoodiennes pouvaient parfois offrir une vision quelque peu nombriliste ou égocentrique des États-Unis, il ne néglige pas les efforts de la profession cinématographique pour insérer l'Amérique dans un contexte et des problématiques plus larges. En tant que divertissement de masse dont l'envergure internationale s'affirme de manière précoce, le cinéma essaie de toucher le plus grand nombre de spectateurs possible à l'intérieur et à l'extérieur des frontières nationales. Pour ce faire, il doit leur proposer des histoires à la fois américaines et mondiales, dans lesquelles chacun pourra se retrouver. L'universalisme hollywoodien repose sur deux aspects : d'une part, la volonté de s'adresser à tous, au-delà des particularités nationales ou communautaires ; d'autre part, le désir de persuader le spectateur que l'industrie du film puise ses sujets de prédilection dans des thèmes fédérateurs ou utiles, comme par exemple, l'amour, la politique, ou l'art lui-même. Ces notions sont partagées par l'humanité toute entière qui les utilise pour donner un sens à son existence et se soustraire à la mort¹⁴. Le processus d'universalisation des films muets s'appuie sur plusieurs stratégies comme le choix du titre, l'absence délibérée de localisation précise, ou l'utilisation d'identités floues pour les personnages¹⁵. Ces choix permettent de gommer l'américanité des intrigues, de manière temporaire ou permanente, pour parfois les tirer vers une dimension plus symbolique et les faire entrer dans des questionnements généraux.

Nous nous intéresserons d'abord au titre car c'est le premier contact du spectateur

¹² Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain*, p. 24.

¹³ Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, p. IX.

¹⁴ Denis Levy, « Modernité et cinéma hollywoodien », *L'Art du cinéma*, No. 9 (Automne 1995)
Revue digitale consultée le 31 mai 2010 sur le site : <http://www.artcinema.org/spip.php?article43>

¹⁵ Jean-Loup Bourget, *Hollywood : la norme et la marge*, p. 217.

avec le produit filmique ; il lui donne ou non l'envie de se rendre dans les salles obscures pour en découvrir plus. En nous penchant sur les titres des films choisis dans le corpus et en les organisant selon une typologie précise, on peut clairement distinguer les films revendiquant un caractère américain et local marqué des productions dont l'action se situe aux États-Unis tout en s'inscrivant dans une perspective internationale ou globale.

Référence explicite ou plus discrète à l'Amérique (géographie, histoire, société contemporaine)	Adaptation d'un classique de la littérature américaine	Phénomènes universels ou internationaux	Référence aux éléments naturels, météorologiques ou géographiques sans contexte précis	Titres indépendants
- <i>What Happened on 23rd Street</i> - <i>(The Life of an American Fireman)*</i> - <i>In the Border States</i> - <i>The Musketeers of Pig Alley</i> - <i>The Squaw Man</i> - <i>The Birth of a Nation</i> - <i>The Immigrant</i> - <i>Coney Island</i> - <i>The Little American</i> - <i>The Pilgrim</i> - <i>America</i> - <i>The Covered Wagon</i> - <i>The Iron Horse</i> - <i>Go West</i> - <i>The Gold Rush</i> - <i>Tumbleweeds</i> - <i>(Metropolis)*</i> - <i>The Docks of New York</i> - <i>Steamboat Bill Jr.</i> - <i>Skyscraper</i> - <i>City Lights</i>	- <i>(Uncle Tom's Cabin)*</i> - <i>The Last of the Mohicans</i> - <i>The Girl from God's Country / Back to God's Country</i> - <i>Greed (Mc Teague)</i>	- <i>The Birth of a Nation</i> - <i>The Immigrant</i> - <i>Hearts of the World</i> - <i>Greed</i> - <i>The Pilgrim</i> - <i>(Metropolis)*</i> - <i>Sunrise: A Song of Two Humans</i> - <i>The Crowd</i> - <i>City Girl</i> - <i>City Lights</i> - <i>Modern Times</i>	- <i>Way Down East</i> - <i>Sunrise: A Song of Two Humans</i> - <i>The Wind</i>	- <i>The Great Train Robbery</i> - <i>(Rescued from An Eagle's Nest)*</i> - <i>A corner in Wheat</i> - <i>The Lonely Villa</i> - <i>Traffic in souls</i> - <i>Hell's Hinges</i> - <i>(Broken Blossoms)*</i> - <i>(The Cabinet of Dr Caligari)*</i> - <i>(The Phantom Carriage/ Körkarlen)*</i> - <i>Never Weaken</i> - <i>Safety Last!</i> - <i>Three Bad Men</i> - <i>(The Navigator)*</i> - <i>(Nosferatu)*</i> - <i>(Seven Chances)*</i> - <i>The General</i> - <i>Speedy</i> - <i>The Last Command</i>

(*) : corpus secondaire – films annexes

Document 94 – Classification des films étudiés, de la référence américaine la plus flagrante à l'absence de mention de l'Amérique.

On a parfois du mal à intégrer certains titres dans une catégorie unique car ils remplissent plusieurs critères. Cela montre à quel point l'Amérique est concernée par des interrogations tant nationales que mondiales, comme la construction d'une identité territoriale et l'écriture de l'Histoire (*The Birth of Nation*), les déplacements de populations (*The Immigrant*), l'urbanisation et l'industrialisation (*Metropolis*, *City Lights*). Les titres à valeur générale ou renvoyant à des réalités du monde naturel (*Sunrise*, *The Wind*) ne permettent pas, à première vue, d'ancrer les récits dans un contexte géographique purement américain ou dans une chronologie spécifiquement associée à l'histoire des États-Unis (guerre d'Indépendance,

guerre de Sécession, conquête de l'Ouest, développement du chemin de fer). Ils introduisent donc des histoires pouvant avoir lieu dans n'importe quel endroit, à n'importe quel moment.

Les promesses du titre sont parfois tenues ou rompues par les cartons et les images des séquences d'ouverture de certains films. Il n'est pas dit qu'un film étiqueté comme américain n'offre pas un message large en guise de prologue tandis que d'autres productions, dont l'intitulé suggérait des situations universelles, inscrivent leur récit dans un contexte socio-historique américain fort. C'est d'ailleurs le cas de la majorité des films utilisant un « titre indépendant » (cf. tableau ci-dessus) : on ne sait pas ce qui se cache derrière ce premier appel au public et on y trouve très souvent des films fixés dans une localité ou des événements parfois restrictifs. Ainsi, il peut exister une cohésion entre les objectifs du titre, des intertitres et des images de la scène d'ouverture, ou, à l'inverse, un décalage prononcé. L'analyse de plusieurs cartons introductifs va nous permettre de comprendre comment l'intervention de la forme écrite dans certains films, en particulier dans les longs métrages narratifs, peut être utilisée pour exprimer un parti-pris universel.

Dans les cartons d'introduction, on retrouve une série de constantes, donnant d'emblée aux œuvres une dimension générale qui dépasse la simple aventure américaine : la présence d'énoncés rappelant la fable ou le conte et plaçant les films dans un héritage narratif spécifique ; l'utilisation de commentaires évoquant de grandes vérités universelles ou des textes ancestraux sur les rapports humains ou les relations entre l'homme et le monde ; l'abondance d'articles indéfinis ou de l'article zéro pour renforcer la valeur générique des histoires ; plus rarement des articles définis soulignant la présence de cas particuliers, les indications données sont alors restreintes et floues ; le refus de lier ces histoires à des repères géographiques ou chronologiques explicites afin de rester vague ; des considérations parfois obscures ne donnant pas vraiment d'indices, ou gênant même la compréhension, comme dans le cas de *Broken Blossoms* (1919, United Artists). Pendant les trois premières minutes de nombreuses productions, tout semble être mis en œuvre pour que le spectateur adopte un point de vue influencé sur le film qu'il est en train de découvrir. Il doit considérer que son message est valable en tout lieu et à toute époque. Le cinéma américain aurait donc le pouvoir de donner accès à des informations intemporelles et universelles et pourrait peut-être prétendre guider le monde en toute légitimité.

**TROISIÈME PARTIE : COMPRENDRE L'ESPACE AUX ÉTATS-UNIS ET SES MISES EN SCÈNE
DANS LE CINÉMA MUET**

Titre	Année	Texte des cartons d'introduction	Traduction
<i>The Birth of a Nation</i> (D.W. Griffith)	1915	(01'27) <i>In this work we have conveyed to the mind the ravages of war to the end that <u>war may be held in abhorrence</u>, this effort will have not been in vain.</i>	Dans ce travail, nous avons donné à voir les ravages de la guerre pour que la guerre soit considérée comme une abomination ; cet effort ne sera pas vain.
<i>Broken Blossoms</i> (D.W. Griffith)	1919	1/ (00'50) <i>It is a tale of temple bells, sounding at sunset before the image of Buddha; it is a tale of love and lovers; it is a tale of tears.</i> 2/ (01'10) <i>We may believe there are no Battling Burrows, striking the helpless with brutal whip – but do we not ourselves use the whip of unkind words and deeds? So, perhaps, Battling may even carry a message of warning.</i>	1/ C'est une histoire évoquant les cloches d'un temple, sonnant au crépuscule devant l'image de Budha ; c'est une histoire d'amour et d'amants ; c'est une histoire de larmes. 2/ Nous pourrions penser qu'il n'existe pas de personnage tel Battling Burrows, frappant les impuissants avec son fouet brutal – mais ne serions-nous pas nous même mauvais dans nos propos et nos actions? Ainsi, Battling pourrait être le porteur d'une mise en garde.
<i>Way Down East</i> (D.W. Griffith)	1920	1/ (0'24) <i>A simple Story of Plain People</i> 2/ (0'37) <i>Since the beginning of time man has been polygamous – even the saints of Biblical history – but the Son of Man gave a new thought, and the world is growing nearer to the true ideal. He gave of One Man for One Woman.</i> 3/ (00'55) <i>Not by laws- our Statures are now overburdened by ignored laws – but within the heart of man, the truth must bloom that his greatest happiness lies in his purity and constancy.</i> 4/ (01'15) <i>Today Woman brought up from childhood to expect ONE CONSTANT MATE possibly suffers more than at any point in the history of mankind, because not yet had the man-animal reached his high standard – except perhaps in theory.</i> 5/ (01'30) <i>If there is anything in this story that brings home to men the suffering caused by our selfishness, perhaps it will not be in vain.</i> 6/ (01'45) <i>Time and place in the story world of make-believe</i> <i>Characters – nowhere – yet everywhere</i> <i>Incidents – never occurred – yet always happening</i>	1/ Une histoire simple de gens sans prétention 2/ Depuis l'aube des temps, l'homme est polygame – même les saints de l'histoire biblique – mais le fils d'Adam proposa une autre option, le monde se rapprochant ainsi du véritable idéal. Il proposa Un Homme pour Une Femme. 3/ Pas selon une loi – notre existence est actuellement surchargée de lois que l'on ignore – mais dans le cœur de l'homme, la vérité doit éclore : sa plus grande joie repose sur sa pureté et sa constance. 4/ Aujourd'hui la femme, éduquée depuis l'enfance à attendre UN PARTENAIRE CONSTANT, souffre probablement plus qu'à aucun autre moment de l'histoire de l'humanité, car l'homme-animal n'a pas encore atteint l'apogée de son évolution – à part peut-être en théorie. 5/ S'il y a dans cette histoire quelque chose montrant aux hommes les souffrances causées par notre égoïsme, elle ne sera peut-être pas racontée en vain. 6/ Lieu et endroit – dans le monde de la narration et des illusions Personnages – nulle part – pourtant partout Événements – jamais survenus – pourtant ayant toujours lieu
<i>Never Weaken</i> (Fred Newmeyer)	1923	(00'50) <i>In a "Certain City". Each crowded skyscraper holds a budding romance. It's the one and only thing the janitor can't smash.</i>	Dans une "Certaine Ville". Chaque gratte-ciel surpeuplé abrite des amours bourgeonnantes. C'est la seule et unique chose que le factotum ne puisse pas écraser.

Titre	Année	Texte des cartons d'introduction	Traduction
<i>Sherlock Jr.</i> (Buster Keaton)	1924	1/ (00'50) <i>There is an old proverb which says: Don't try to do two things at once and expect to do justice to both.</i> 2/ (01'05) <i>This is the story of a boy who tried it. While employed as a moving picture operator in a small town theater he was also studying to be a detective.</i>	1/ Il existe un vieux proverbe qui dit: N'essaie pas de faire deux choses en même temps en espérant les faire toutes deux correctement. 2/ Voici l'histoire d'un jeune homme qui néanmoins essaya. Tandis qu'il travaillait comme opérateur dans un cinéma de province, il étudiait également pour devenir détective.
<i>Tumbleweeds</i> (King Baggot)	1925	(00'20) <i>Man and beast – both blissfully unaware that their reign is over.</i>	L'homme et l'animal – tous deux parfaitement inconscients de la fin de leur règne.
<i>Metropolis</i> (Fritz Lang / UFA)	1927	1/(02'29) <i>Deep bellow the earth's surface lay the workers' city.</i> 2/ (03'42) <i>As deep as lay the workers' city below the earth, so high above it towered the complex named "the Club of the Sons", with its lecture halls and libraries, its theaters and stadiums.</i>	1/ Profondément enfouie sous la surface de la terre, s'étend la cité des travailleurs. 2/ Aussi profond qu'est enfouie la cité des travailleurs, bien au-dessus s'élève le complexe appelé « Le Club des Fils », avec ses auditoriums et ses bibliothèques, ses théâtres et ses stades.
<i>Sunrise</i> (F.W. Murnau)	1927	1/ (01'00) <i>This Song of the Man and his Wife is of no place and every place; you might hear it anywhere at any time.</i> 2/ (01'18) <i>For everywhere the Sun rises and sets in the city's turmoil or under the open sky on the farm life is much the same; sometimes bitter, sometimes sweet.</i>	1/ Cette chanson de l'Homme et sa Femme existe nulle part et partout; vous pourriez l'entendre en tout lieu à tout moment. 2/ Car partout où le Soleil se lève et se couche dans la frénésie de la ville ou sous le ciel ouvert de la ferme, la vie est bien la même ; parfois dure, parfois douce.
<i>The Wind</i> (Victor Sjöström)	1928	1/ (01'02) <i>Man – puny but irresistible – encroaching forever on Nature's vastnesses, gradually, very gradually wresting away her strange secrets, subduing her fierce elements – conquers the earth!</i> 2/ (01'20) <i>This is the story of a woman who came into the domain of the winds.</i>	1/ L'Homme – dérisoire mais irrésistible – empiétant depuis toujours sur les vastes étendues de la Nature, lui arrachant petit à petit ses secrets les plus étranges, soumettant ses éléments puissants – conquiert la terre ! 2/ Voici l'histoire d'une femme qui se rendit dans le domaine des vents.
<i>Modern Times</i> (Charles Chaplin)	1936	(0'55) <i>Modern Times. A story of industry, on individual enterprise – humanity crusading in the pursuit of happiness.</i>	Les Temps Modernes. Une histoire d'industrie, sur l'entreprise individuelle – l'humanité se battant pour la quête du bonheur.

Document 95 – Présence de cartons d'introduction proposant un message à caractère universel dans les films du corpus.

Cette liste s'appuie sur la sélection de certains films du corpus et elle est non-exhaustive puisqu'elle pourrait sûrement être complétée par l'analyse d'autres productions non retenues. De plus, elle a été élaborée en s'appuyant sur les films accessibles ; il est donc possible que nous ayons éludé des informations similaires présentes dans des films très rares ou perdus que nous n'avons pu consulter. Néanmoins, cette liste répertorie différents cas où l'on peut trouver des commentaires écrits dans les scènes d'ouvertures, en particulier des commentaires plaçant les œuvres sous le signe d'une réflexion large sur le sens de l'existence. Nous avons repéré les films dans lesquels il semblait y avoir une volonté affichée d'influencer dès le début le visionnage du spectateur.

On a le sentiment que, pour certains cinéastes, les images en mouvement ne sont pas en mesure de tout dire et nécessitent parfois un prologue pour que le public comprenne clairement dans quelle direction il doit regarder. Avant même l'accès aux images, ces incipits rédigés le guide et oriente son interprétation dans le but d'inscrire le film dans une perspective quasi philosophique. Nous noterons toutefois que les textes, surtout quand ils sont longs ou étalés sur de multiples cartons, peuvent détruire la dimension universelle de l'expérience spectatorielle puisqu'ils s'adressent à un certain type de public, alphabétisé, comprenant bien l'anglais et ayant des lettres. Si les images parlent facilement à l'ensemble de la communauté des spectateurs, ce n'est pas toujours le cas pour les intertitres qui peuvent parfois la diviser.

Un autre procédé de généralisation est l'absence de caractérisation précise des personnages ou le refus de leur donner une identité précise et un nom. Ils deviennent alors des types humains ou une sorte d' « *Everyman* » ; la dimension symbolique en est ainsi renforcée. L'exemple le plus célèbre est vraisemblablement le personnage interprété par Chaplin et généralement appelé « Un vagabond » (*A Tramp*)¹⁶ dans les génériques. En fonction du film, les autres protagonistes interagissant avec Charlot sont eux aussi des archétypes anonymes ou peuvent parfois se voir offrir un patronyme. Par exemple, dans *The Gold Rush* (1925, Charles Chaplin Productions), Charlot est tour à tour « Un prospecteur solitaire » (*A Lone Prospector*) et « Le Petit Homme » (*The Little Man*) tandis que Big Jim, Black Larsen et Georgia sont plus clairement identifiés. Jusqu'au dernier film muet de Chaplin, *Modern Times* (1936, Charles Chaplin Film Corp.), Charlot est privé de nom et endosse le rôle d' « un ouvrier d'usine » (*A Factory Worker*). Comme dans les autres films, il se définit par sa fonction sociale, même s'il a acquis au fil des années une personnalité forte et facilement reconnaissable. On retrouve un dispositif similaire dans les films américains de F.W. Murnau, *Sunrise* (1927, Fox Film Corp.) et *City Girl* (1930, Fox Film Corp.). Dans le premier, les personnages principaux sont « L'Homme » (*The Man*), « L'Épouse » (*The Wife*), « La Femme de la ville » (*The Woman from the city*) ; dans le second, le cinéaste nous raconte l'histoire du « Fils » (*The Son*) et de « La Serveuse » (*The Waitress*). Ils incarnent donc des archétypes, servant de modèle ou peut-être d'idéal. Comme l'explique Mircea Eliade, les nouveaux médias de masse, dont le cinéma, participent à la « mythisation des personnalités », à « leur transformation en image

¹⁶ Le vagabond interprété par Chaplin est présenté par John Belton comme le successeur direct du *hobo* américain du dix-neuvième siècle, vivant en marge de la société, sans pouvoir s'installer réellement dans un emploi ou un foyer. Il ne peut se faire à la routine et affectionne le changement ainsi que les opportunités offertes par la route.
John Belton, *American Cinema / American Culture*, p. 146.

exemplaire »¹⁷. Les personnages sont dès lors utilisés pour incarner des valeurs telles que le Bien et le Mal. Si l'on prend l'exemple de *Sunrise*, Dorothy B. Jones suggère que Murnau se sert de l'Épouse, presque irréelle car sans défaut, pour créer l'« image de la pure bonté » tandis que la Femme de la ville, plus charnelle et réaliste, représente la faute et le péché¹⁸. De plus, pendant les premières années, l'industrie du film met en place des types cinématographiques, très souvent attribués à un même comédien qui se retrouve parfois emprisonné dans son personnage: la « Vamp » ou la tentatrice (Theda Bara), la jeune femme volontaire et courageuse (Mary Pickford), le cœur pur en danger (Lilian Gish), le bourreau des cœurs (Rudolph Valentino), le « *Good Bad Man* » ou malfrat au grand cœur (William S. Hart), le candide gaffeur et maladroit (Buster Keaton ou Charles Chaplin), ou l'aventurier (Douglas Fairbanks). Avec l'avènement du *star system*, certains acteurs sont contraints, parfois même obligés par contrat, de prolonger à la ville le rôle qu'ils interprètent à l'écran. Le personnage fictif prend alors le pas sur la personnalité réelle¹⁹.

En dépit de ces considérations sur la revendication explicite d'une dimension universelle dans certains titres, préambules ou noms de personnages, il faut garder à l'esprit qu'un film n'a pas nécessairement besoin d'afficher son message pour soulever des questionnements généraux, s'adressant à tous. Dès les premières années, les intrigues des films hollywoodiens semblent proposer des structures symboliques presque immuables, permettant de raconter le pays et son espace de façon légendaire. Malgré l'existence d'une sorte de pacte réaliste attachant les films à des faits historiques et des éléments géographiques concrets, le cinéma américain tente néanmoins d'orienter les récits vers le général et le légendaire.

2. Un monde manichéen ?

John Belton souligne que, dès les premières décennies, le cinéma américain met en place de grands principes de fonctionnement au service du flot de la narration, l'un d'entre eux étant la symétrie ; autour de cet axe de symétrie, s'organise invariablement un équilibre

¹⁷ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, p. 227.

¹⁸ Dorothy B. Jones, «Sunrise: A Murnau Masterpiece», *Quarterly of Film, Radio, and Television*, vol.9. no.3 (printemps 1955), p. 246.

¹⁹ Christian Viviani, « Des Stars pour l'éternité », dans Francis Bordat (dir.), *L'Amour du cinéma américain*, CinémAction no.54 (Paris : Corlet, 1989), p. 65.

qui se retrouve perturbé avant d'être rétabli²⁰. Cette remarque nous ramène donc à l'idée d'une division binaire intrinsèque aux récits proposés dans les films hollywoodiens. Pour Michel Cieutat, l'Amérique aime à se penser en terme d'antinomie et de dualité pour exprimer un conflit permanent chez l'homme, hérité de la conception judéo-chrétienne de l'existence. Se complaisant souvent avec délectation dans le manichéisme et, perpétuant de fait un certain sentiment de malaise ou de déchirement, les films donnent à voir des « contraires inséparables », exprimés selon lui par le comportement de certains personnages²¹. Ils peuvent aussi se révéler dans la mise en scène de certains espaces symboliquement opposés. Fonctionnant une fois de plus selon le principe des paires antagonistes mais complémentaires, l'Amérique est alors logiquement partagée entre les espaces liés au bien et ceux associés au mal. Les interactions entre ces différents lieux annoncent les situations d'ordre et de désordre inscrites dans le schéma classique des films hollywoodiens.

a) Nature accueillante et civilisation menaçante

a.1. L'idéal du fermier

Pour les puritains de la période coloniale, le monde sauvage au-delà du périmètre qu'ils ont sécurisé est envisagé comme l'enfer ou le domaine du démon. Cependant, une différenciation s'établit rapidement entre la nature indomptée et la nature domestiquée dont les Américains peuvent retirer les fruits. La vie dans les colonies américaines est considérée en termes d'opposition entre hommes civilisés et barbares, cultivateurs et chasseurs²². La perception positive du monde naturel est influencée par une vision utilitariste de plus en plus populaire au fil du temps. Après avoir été synonyme de mystère et de danger, le Nouveau Monde devient une sorte de verger où les rapports entre la Terre Nourricière et l'homme ne

²⁰ John Belton, *American Cinema / American Culture*, p. 22.

²¹ Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome II*, pp. 8-9.

²² Albert K. Weinberg, *Manifest Destiny: A Study of Nationalist Expansionism in American History* (Chicago : Quadrangle-Encounter Paperbacks ; 1963 [1^{ère} édition 1935]), pp. 74-76; 77-78, dans Serge Ricard, "Squatter Expansionism and Benevolent Elimination: Senator Thomas Bart and Indian Policy, 1821-1851, *Q/W/E/R/T/Y: Arts, littératures et civilisations du Monde Anglophone*, no.6, textes réunis par Bertrand Rougé (Pau : Publications de l'Université de Pau, 1996), pp. 305-309.

Les colons puisent la justification de leur expansion territoriale dans les Saintes Ecritures où les revendications de l'agriculteur priment sur celles du chasseur, la terre appartenant à celui qui la cultive et non au nomade. Le thème utilitariste connaît également des dérivés laïcs : au nom du progrès, il est impensable de priver des millions d'hommes civilisés des immenses étendues de terre pouvant les nourrir afin de respecter les traditions de quelques centaines de tribus indiennes. Il n'est pas logique d'autoriser un tel gaspillage.

sont plus problématiques. Thomas Jefferson, père fondateur de la Nation américaine et planteur virginien, se fait le théoricien des bienfaits de la nature pour ceux qui sont à même d'exploiter ses ressources, en déclarant en 1781, dans les *Notes on the State of Virginia* : « Ceux qui travaillent la terre sont les élus de Dieu » (*Those who labour in the earth are the chosen people of God*)²³. Michel Cieutat explique qu'au vingtième siècle le cinéma reprend cette conception désormais classique : « la Nature se présente sous deux formes. La Nature luxuriante et bénéfique d'une part, et, de l'autre, les terres sauvages à civiliser. La première est un don de Dieu, une récompense, une source de beauté, de repos et de joie [...] La seconde est une épreuve imposée par le Créateur aux descendants d'Adam et Eve »²⁴. Nous nous intéresserons ici au premier aspect de cette représentation binaire. Dans de nombreux films muets, la nature est montrée comme « une création de Dieu, pure et purificatrice »²⁵. C'est un paradis perdu ou un lieu de régénération, où l'homme moderne peut retrouver la tranquillité et le bonheur auxquels il aspire. L'idée d'une nature-refuge découle du contraste permanent entre nature et civilisation qui se manifeste dans les films dès les années 1900. À nouveau, on ne peut s'empêcher de songer à Thomas Jefferson qui voyait dans la ville la source de tous les maux sociaux car elle freinait la prospérité agricole. Il souhaitait d'ailleurs que l'Amérique n'en bâtisse point pour ne pas reproduire les mêmes erreurs que l'Europe²⁶. Le lien entre le monde naturel et l'Américain est extrêmement fort, car dans le sillage de la vision agrarienne de Jefferson, les États-Unis se voient depuis le dix-huitième siècle comme une nation de fermiers, cherchant continuellement à vivre en harmonie avec la nature²⁷.

A Corner in Wheat (1909, Biograph Co.) de D.W. Griffith est la première grande diatribe cinématographique incriminant les effets néfastes du monde civilisé sur le monde rural. Bien qu'il ne dépeigne pas explicitement la nature comme un nouvel Eden, le film en vante les mérites en la dissociant radicalement de la civilisation, incarnée par la cité. Le film s'ouvre sur un portrait croisé de la campagne et de la ville. Dans les champs, même si la vie est rude, les hommes travaillent la terre avec acharnement, ce qui rappelle l'idéal jeffersonien

²³ Thomas Jefferson, *Notes on the States of Virginia* (1781). (Chapitre 19).

Texte consulté le 25 avril 2010 dans sa version électronique sur le site : <http://xroads.virginia.edu/~hyper/jefferson/ch19.html>

Jean-Loup Bourget, Jean-Pierre Martin, Daniel Royot, *Histoire de la culture américaine* (Paris : Presses Universitaires de France, 1993), p. 36.

²⁴ Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome I*, p. 105.

²⁵ Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome I*, p. 90.

²⁶ Jean-Loup Bourget, Jean-Pierre Martin, Daniel Royot, *Histoire de la culture américaine*, pp. 36-37.

²⁷ Élise Marienstras, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine : essai sur le discours idéologique aux États-Unis à l'époque de l'indépendance, 1763-1800* (Bruxelles : Complexe, 1992 [1ère édition 1976]), p. 85.

dans lequel le labeur est une étape nécessaire pour accéder à la liberté du « cultivateur-citoyen »²⁸. À l'inverse, celui qu'on appelle « le Roi du Blé » (*The Wheat King*) apparaît comme un homme oisif, installé confortablement dans son cabinet citadin, le cigare aux lèvres, et assisté d'une armée de bureaucrates. Cieutat parle du combat du « David du champ de blé » face au « Goliath [...] du système bancaire »²⁹. De manière assez surprenante, les décisions concernant les terres agricoles se prennent dans des salons feutrés ou dans des salles de marché, bien loin de la réalité du terrain. Les spéculateurs ne semblent pas s'intéresser aux difficultés rencontrées par les agriculteurs puisqu'il leur est égal de les ruiner.



(01'53)



(02'14)



(02'40)



(03'36)

Document 96 – A corner in Wheat (1909, Biograph co.)



(07'32)



(07'47)



(08'03)



(08'12)

Document 97 – A corner in Wheat (1909, Biograph co.)

Griffith montre que l'argent amassé grâce au travail de la terre permet aux citadins de festoyer tandis que les paysans ont l'air affamés et que le prix du pain ne cesse d'augmenter. Comme nous l'avions déjà mentionné dans le second chapitre de cette recherche, le cinéaste utilise le montage parallèle pour intensifier le contraste entre le faste des réjouissances urbaines et la misère qui s'abat sur la campagne. Les citadins ne se désintéressent pas totalement du monde naturel, puisqu'ils viennent visiter les installations agricoles, un peu comme s'il s'agissait d'un musée. Amusés, surpris, ils se font expliquer le fonctionnement des machines par un contremaître. Cette incursion de la ville dans le monde naturel va amener un retournement de situation providentiel : le « Roi du blé », trop occupé à lire un télégramme lui annonçant

²⁸ Elise Marienstras, « Les Mythes fondateurs de la nation américaine » (entretien), dans André Champagne, *Les Grandes controverses de l'histoire* (Sillery (Québec : Les éditions du Septentrion, 1996), p. 161.

²⁹ Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome I*, p. 110.

l'accroissement de sa fortune, tombe dans un silo et se retrouve étouffé sous le grain s'y déversant. Le blé, symbole de la nature, rend justice aux pauvres fermiers qui, toujours courageux et travailleurs, continuent de semer sans relâche.

Griffith amène l'idée d'une nature protectrice, voire même salvatrice, pour celui qui la respecte et y prête attention. Quand un personnage se sent mal à l'aise ou menacé, il se précipite dans la nature pour y trouver une source de réconfort ou une solution à ses problèmes. On peut penser à la fuite finale d'Angela dans *Way Down East* (1920, United Artists) ; même si sa course se révèle bien périlleuse, elle emmène la jeune fille vers la résolution des conflits et l'amour. Un autre exemple intéressant est celui de *Go West* (1925, Buster Keaton Productions), film dans lequel un jeune homme épuisé et déçu d'être malmené par New York s'en va chercher du travail dans le monde sauvage de l'Ouest. Quand la ville n'est pas à même de donner aux hommes ce dont ils ont besoin pour vivre, la nature semble capable de leur offrir des opportunités. En réalité, on peut observer le phénomène suivant : beaucoup de films vantent les vertus de la nature, moins en la mettant en scène de manière flatteuse qu'en critiquant son rival urbain. L'éloge du monde naturel passe régulièrement par la condamnation de la ville.



Bousculé puis piétiné par la foule citadine, avant d'être renversé par une voiture, le héros décide de s'en aller vers des horizons plus heureux, loin de la ville.

Document 98– *Go West* (1925, Buster Keaton Productions)

a.2. Les dangers de la ville

Même si, dans le chapitre précédent, nous avons mis en lumière l'existence d'une image relativement positive de l'Est urbain, il ne faut pas perdre de vue que, dès les débuts, le cinéma américain fait généralement de la ville, marque première de la civilisation, un espace négatif. Elle est traditionnellement associée à l'idée de corruption, fidèle à sa représentation biblique. La ville change et dénature les hommes, quand elle ne leur inflige pas différents supplices. La peinture de la ville comme un environnement des plus hostiles est présente dans une grande variété de films, allant des drames sociaux aux comédies. Griffith, principal

pionnier de la définition cinématographique des espaces américains, continue sa caractérisation du monde urbain avec une série de courts métrages sur la ville [*The Romance of a Jewess* (1908), *The Child of the Ghetto* (1910), *Bobby*, *The Coward* (1911), *The Musketeers of Pig Alley* (1912)], produits par Biograph. Jean Mottet les analyse remarquablement dans *L'Invention de la scène américaine*. Il explique que Griffith propose une vision de la ville fragmentaire et néanmoins riche, puisqu'elle fait intervenir différents endroits, objets et acteurs de l'urbanité et de quotidienneté, comme les vitrines, les étals, les rues, les trottoirs et les lieux de sociabilisation. La ville griffithienne n'est pas un espace ouvert ou rassurant ; elle se caractérise par une certaine fermeture visuelle, à l'origine d'une perception étriquée, et la densité qui y règne peut causer un sentiment d'étouffement³⁰. Griffith s'intéresse aux espaces urbains réels, n'ayant à première vue rien de séduisant, pouvant parfois être inquiétants car peuplés d'occupants à la mine hagarde ou patibulaire. Il dépeint les zones d'habitation des quartiers populaires, ou encore les recoins sombres et mal famés de la ville tels que les impasses, les passages, les ruelles transversales étroites. Griffith emmène donc le spectateur de l'autre côté, vers une réalité parfois un peu sordide qui lui permet de construire des intrigues à rebondissements. Dans cet univers encombré, le cinéaste met en avant l'encombrement, « le heurt des corps », et par là-même la violence du milieu urbain. Dans les bas-quartiers évoquant une Babylone moderne, on tend des embuscades, on détrousse, on attaque des jeunes femmes³¹. Pour Mottet, Griffith prépare une « vision apocalyptique de la Grande prostituée par des vues de New York simplement entendue comme lieu de perdition »³². Nombreux sont les films qui reprendront ou confirmeront par la suite cette « perspective de malédiction »³³ amenée par le maître du cinéma américain³⁴.

A Traffic in Souls (1913, Universal Film Mfg. Co.) de George Loane Tucker constitue un autre pilier de la représentation effrayante de la ville américaine. La ville y est montrée comme un lieu de péril pour les femmes. Inspiré d'enquêtes menées à l'époque sur les formes modernes d'esclavage urbain et de prostitution, ce thriller aborde la thématique honteuse et polémique de la traite des blanches à New York, le terme « âme » (*soul*) remplaçant

³⁰ Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, pp. 123-125.

³¹ Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, pp. 127-150.

³² Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, p. 150.

³³ *Ibid.*

³⁴ On peut citer, entre autres, la série des films de truands, de gangsters et de pègre mettant en scène Lon Chaney, comme *The Miracle Man* (1919, Mayflower Photoplay Corp.) *The Penalty* (1920, Eminent Authors Pictures, Inc.), *Outside the Law* (1920, Universal Film Mfg. Co.). Le film de Von Sternberg *The Docks of New York* (1928, Paramount) annonce également l'engouement pour les représentations de la grande ville américaine comme berceau de la criminalité et l'attrait à venir pour les films gangsters des années 1930.

pudiquement la mention du corps féminin exploité. Le film s'inscrit dans une topographie spécifique qui met en scène les mêmes sous-espaces inquiétants et propices à la criminalité que chez Griffith. Il réactive l'idée de la ville corrompue où se trament des conspirations habilement préparées visant à piéger des femmes innocentes, qui se retrouvent prisonnières d'un monde de violence et d'abus physiques. Ainsi, le spectateur comprend que la ville n'est pas un espace sûr où la femme peut se permettre de déambuler seule, à moins de vouloir se retrouver dans des situations dangereuses³⁵. Tom Gunning suggère que le film fait ressortir les restrictions sociales imposées aux femmes dans le milieu urbain, car ces dernières ne sont pas libres de disposer de leur corps comme elles l'entendent et se retrouvent toujours soumises à la volonté masculine, qu'elle apparaisse sous les traits du pouvoir paternel ou du joug du proxénète. Dans la ville, l'influence d'un système patriarcal répressif sur l'espace public semble s'exprimer avec plus de force que dans le monde rural. La ville devient un espace de surveillance, de contrôle permanent agissant sur l'état psychologique de ses habitants³⁶. De plus, *A traffic in Souls* montre la ville comme le théâtre d'une gigantesque mascarade. Le film dévoile la duplicité et la perversité de certains hommes de la ville. Le cas de William Trubus est édifiant puisqu'il est, en apparence, président d'une ligue de réformiste, ce qui lui permet de cacher son activité véritable de patron d'un réseau de prostitution. Trubus apparaît comme un père de famille qui, par le biais du mariage, vend sa fille à un bon parti, mais aussi comme un criminel négociant sans scrupule le corps de jeunes filles du même âge³⁷.

Le film de Tucker introduit donc un type de personnage qui va intervenir régulièrement pour révéler la dimension menaçante de la ville : le citoyen séducteur et destructeur. Dans les films muets, certains protagonistes sont fréquemment utilisés pour révéler les qualités ou les vices d'un espace. Dans *Way Down East* (1920, United Artists), Sanderson, le bostonien, est à l'origine de la déchéance d'Angela, en mettant en scène un faux mariage pour la posséder. Il lui fait un enfant, l'abandonne, puis dénonce son passé de prétendue pécheresse. Au contraire, David Bartlett, l'homme de la campagne, lui apportera le salut.

³⁵ Tom Gunning, "From the Kaleidoscope to the X-ray: Urban Spectatorship, Poe, Benjamin and Traffic in Souls (1913)", dans Clark Arnwine, Jesse Lerner (dir.), *Cityscapes I, Wide Angle: A quarterly Journal of Film History, Theory, Criticism, and Practice*, vol. 19, no.4 (octobre 1997), pp. 41-42.

³⁶ Tom Gunning, "From the Kaleidoscope to the X-ray", pp. 43-48.

³⁷ Jean-Loup Bourget, *Hollywood : la norme et la marge*, p. 152.



Document 99 – *Sunrise* (1927, Fox Film Corp.)

Dans *Sunrise* (1927, Fox Film Corp.), la tentation du monde urbain est incarnée par la « Femme de la ville », qui, lors d'un séjour à la campagne, séduit « L'Homme » et essaie de l'attirer dans son monde. Elle use de ses charmes et de son pouvoir sexuel sur le fermier pour le convaincre de quitter la campagne et de se débarrasser de sa femme. Dorothy B. Jones la décrit même comme un « agresseur actif plutôt qu'une simple tentatrice » car elle soumet physiquement son amant. Penchée sur lui tel un homme puissant, elle le force presque aux plaisirs de la chair³⁸. Les rapports masculin-féminin sont inversés quand elle l'embrasse : elle décide, elle agit, il subit ou se laisse faire. La femme de la ville apparaît comme une version en négatif de la fermière, jeune femme simple, authentique et magnanime, que Murnau utilise pour représenter les valeurs inaltérées du monde naturel. La présence de la citadine dans le village symbolise l'invasion de la ville dans la nature et les dégâts qu'elle va occasionner. Le film annonce la défense du naturel contre l'artificiel, une tendance qui deviendra systématique³⁹.

³⁸ Dorothy B. Jones, "Sunrise: A Murnau Masterpiece", *Quarterly of Film, Radio, and Television*, vol. 9 no.3 (printemps 1955), pp.242-243.

³⁹ Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome I*, p.99.

a.3. La ville déshumanisée

Sunrise, premier film américain de Murnau, est un exemple particulièrement riche car cette œuvre met en avant une autre pratique hollywoodienne : la nature de la ville ne s'exprime pas seulement au moyen de personnages, elle se lit également dans sa physionomie et sa géographie. Les images de la ville élaborées par Murnau soulignent « une confrontation entre authenticité rurale et fallacieuses lumières citadines »⁴⁰, ainsi que le pouvoir de fascination que la civilisation urbaine peut exercer sur les êtres. Le cinéaste se sert de la surimpression⁴¹, un effet spécial initié par Méliès et devenu courant dans le cinéma allemand fantastique ou d'horreur des années 1920, pour représenter le rêve de la ville. L'image est d'abord divisée en deux, des visions chatoyantes et irréelles de la ville lumière apparaissent au-dessus de la tête des amants allongés dans l'herbe, et leurs pensées sont matérialisées pour montrer la force du fantasme généré par l'idée de ville. Le plan évoque même une sorte de mise en abyme du cinéma, le couple ressemblant étrangement à des spectateurs installés devant un écran. Tandis que la femme décrit la magie du lieu au fermier, les images de la ville prennent de plus en plus de place sur l'écran. Le cinéaste donne corps à l'invasion de la ville dans l'espace de la campagne et de la nature. Les herbes et les roseaux disparaissent derrière les voitures, les foules, les musiciens du music hall. Les images s'accumulent et circulent à vive allure, soulignant la frénésie de l'endroit, son mouvement incessant. Cette mise en scène n'a rien de réaliste et l'artificialité affichée des images semble suggérer que le lieu présenté par l'amante est un leurre, un univers factice dans lequel l'homme risque de se perdre.



Les techniques de surimpression utilisées par Sjöström dans ses films européens.
Document 100 – *Körkarlen* (*The Phantom Carriage*) (1921, Svensk Filmindustri)

⁴⁰ Hervé Aubron, « Cinéma retrouvé : L'Aurore de F.W. Murnau », *Les Cahiers du cinéma*, no.608 (janvier 2006), p. 83.

⁴¹ Surimpression : fait d'impressionner deux ou plusieurs images sur le même fragment de pellicule pour obtenir une image double.



Document 101 – *Sunrise* (1927, Fox Film Corp.)

Murnau reprend la peinture de la ville comme lieu irréel, introduite quelques mois auparavant dans le film de science-fiction de Fritz Lang⁴², *Metropolis* (1927, Universum Film AG). La mégapole de Lang est une ville futuriste, intégralement créée à l'aide de centaines de maquettes en studio. Le cinéaste s'inspire des lumières de Broadway et des gratte-ciel new-yorkais découverts par le cinéaste lors d'un voyage en Amérique en 1924. On retrouve également des ziggourats babyloniennes et des éléments d'architecture moderne allemande⁴³. Divisée en deux parties distinctes selon le rang de ses habitants, *Metropolis* met en avant les disparités sociales d'un monde urbain extrêmement hiérarchisé.



Document 102 – *Metropolis* (1927, Universum Film AG)

⁴² Fritz Lang est un réalisateur allemand d'origine autrichienne, naturalisé américain en 1935. On le présente comme un des fers de lance du cinéma expressionniste allemand du fait de son utilisation de décors fantasmagoriques, de perspectives fortement improbables et d'effets spéciaux élaborés. En 1934, Lang part pour les États-Unis pour fuir le nazisme.

⁴³ *Voyage à Metropolis*, 2009. Documentaire réalisé par Artem Demenok et diffusé sur Arte le 12 février 2010. Jean-Loup Bourget, *Hollywood : la norme et la marge*, p. 237.

Dans la ville basse des travailleurs, des hommes sont aliénés par d'autres hommes au moyen de machines, tandis que la ville haute des familles dirigeantes réunit des constructions imposantes et des « Jardins éternels » totalement artificiels, qui ressemblent à un Éden de pacotille.

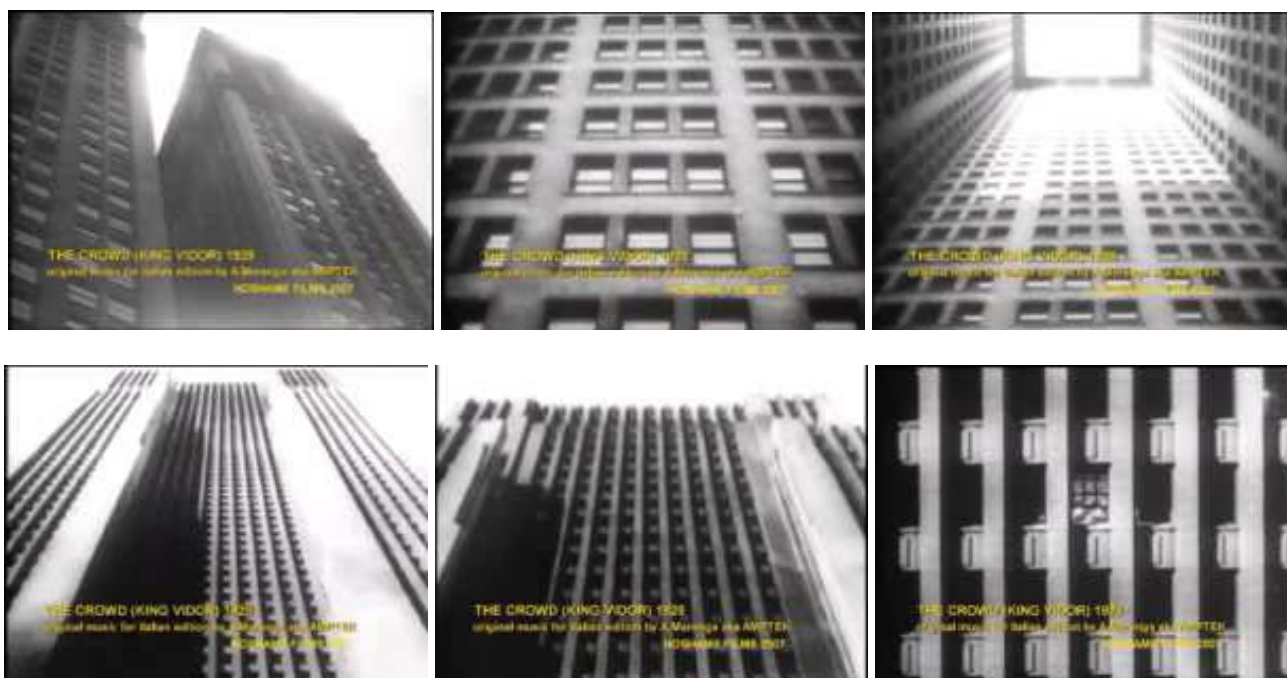
Dans le sillage de *Metropolis*, plusieurs films hollywoodiens vont également participer de manière déterminante à la fabrication de l'imaginaire de la ville moderne, enchevêtrement de béton et d'acier dans lequel l'humain a du mal à se retrouver. Dans le film de King Vidor, *The Crowd* (1928, MGM), le héros John Sims, dit Johnny, découvre d'abord l'immensité fascinante de New York et de ses immeubles, depuis le pont du bateau qui l'emmène vers la ville. Avant d'être présentée comme un lieu où vivent des hommes, la ville est avant tout un rassemblement de constructions gigantesques. Johnny semble plus fasciné qu'effrayé, mais un autre passager lui rappelle la dure loi de l'endroit : « t'as intérêt à sortir ton épingle du jeu dans cette ville si tu veux t'imposer face à la foule » (*You've gotta be good in that town if you want to beat the crowd*). Le jeune homme ne se laisse pas impressionner ; tout ce qu'il veut c'est une des opportunités que la mégapole peut offrir.



Document 103 – *The Crowd* (1928, MGM)

La caméra plonge ensuite le spectateur dans le tumulte de la rue où la vie grouille comme dans une fourmilière et où le flot des passants, des voitures, des feux, des bus et des métros ne s'arrête jamais. La ville est l'espace du mouvement incessant et de la prolifération des machines. Les plans de grand ensemble qui suivent, filmés depuis le toit d'un gratte-ciel, ramènent l'attention du spectateur sur les bâtiments, aussi nombreux que colossaux. Soudain l'attention de la caméra se fixe sur l'un d'entre eux. Elle le filme en contre-plongée pour donner la mesure de sa hauteur. Puis, elle se met à remonter peu à peu en glissant le long de la façade aux milliers de fenêtres identiques, en alternant les effets de zoom. Après une ascension vertigineuse, elle s'arrête sur les étages les plus élevés et se rapproche d'un groupe de fenêtres ; l'une d'entre elles se distingue car elle est ouverte. Ce gratte-ciel apparaît au

spectateur comme une tour sans fin, à la symétrie impressionnante, où les mêmes figures rectangulaires semblent se reproduire indéfiniment. Le quadrillage régulier des fenêtres suggère que, dans ce lieu, tout est parfaitement aligné et parallèle. Une fois que la caméra pénètre à l'intérieur de l'immeuble, on découvre une immense pièce avec une multitude de bureaux ordonnés à l'identique, selon une organisation stricte. Johnny Sims se trouve dans cette salle surpeuplée ; il est le numéro 137.



Document 104 – *The Crowd* (1928, MGM)

Cette séquence de *The Crowd* déshumanise la ville en la présentant comme un ensemble de grilles tant horizontales que verticales, emprisonnant ses habitants. La structure en U de l'immeuble où travaille le héros évoquerait presque le *panopticon* imaginé par Jeremy Bentham, pénitencier modèle et parangon de la société disciplinaire où tout le monde peut s'observer à tout moment. L'idée d'enfermement dans une ville ouverte en apparence se retrouve dans les premières images du film *Skyscraper* (1928, De Mille Pictures Corp.) qui se focalisent sur la structure de fer des bâtiments. Après une série de vues aériennes soulignant la démesure de la ville américaine, l'œil du spectateur est attiré vers l'armature d'un bâtiment en construction et ses poutrelles d'acier entrelacées. Le motif du quadrillage est repris, les charpentes métalliques rappelant des barreaux. Dans l'univers des gratte-ciel, la présence humaine est effacée, ou peut-être minimisée, comme si l'homme n'était que bien peu de chose au milieu de tous les immeubles. La fascination pour la structure des gratte-ciel et ses dangers potentiels est déjà présente dès le début des années 1920 dans les films mettant en scène

Harold Lloyd. Dans *Never Weaken* (1921, Hal Roach Studios), comme dans *Skyscraper*, les protagonistes se retrouvent en équilibre, obligés de circuler dans des immeubles en chantier. Cette situation peut s'avérer périlleuse ; les ouvriers et le jeune employé, jouant les funambules, sont confrontés à des obstacles de taille, et ils doivent lutter avec leur environnement pour s'en sortir. Heureusement, malgré ces mésaventures en altitude, les hauteurs des gratte-ciel offrent parfois des lieux d'intimité ou permettent d'accéder à un point de vue imprenable sur la ville, donnant un sentiment de puissance à ceux qui admirent la cité en contre-bas.



Document 105 – *Never Weaken* (1921, Hal Roach Studios)



Document 106 – *Safety Last* (1923, Hal Roach Studios)

Cette vision en demi-teinte de la ville moderne américaine nous amène à penser que, pour le cinéma, la profusion de béton et d'acier pourrait être en partie à l'origine de la déshumanisation de l'espace urbain et avoir une incidence néfaste sur les rapports humains ; la force de la foule menacerait alors l'individu. Dans *The Crowd* et *Skyscraper*, les citadins sont présentés comme un groupe d'êtres indistincts, à peine plus grands que des fourmis. Le film de Vidor attaque avec une virulence toute particulière le raz de marée de la foule qui oblige au conformisme et à la perte de son identité propre. Le héros, ou plutôt l'anti-héros, Johnny Sims croit pouvoir se distinguer de tous ces gens dont il se moque au début du film (« Regarde cette foule ! les pauvres nigauds... tous enlisés dans la même routine » / *Look at that crowd ! the poor boobs... all in the same rut !*). Néanmoins, il se retrouve bien vite noyé dans la masse. Tout au long du film, son souhait de nager à contre-courant ne lui apporte que

désillusion et malheur ; il quitte son travail et sombre dans la misère, sa fille meurt dans ses bras dans l'indifférence générale, son couple part à la dérive. Cependant, quand, il accepte finalement de suivre le mouvement, il parvient à trouver sa place dans la société et devient heureux. Contre la foule et sa puissance, celui qui se pose en marginal ne semble avoir aucune chance. La femme de Johnny lui reproche donc ses aspirations individualistes : « Es-tu sûr que cela vient toujours des autres et non de toi ? » (*Are you sure it's always everybody else... and not you*). Brisé, il renonce alors à sa quête impossible : « Nous ne pouvons mesurer l'étendue de la foule, ni sa puissance d'opposition, jusqu'à ce que nous en sortions et la prenions à contre-courant. » (*We don't know how big the crowd is, and what opposition it is... until we get out off step with it*). Dans la ville, la différence est donc mal acceptée et on encourage l'individu à s'abandonner sans résister aux valeurs du groupe. Dérouté par son environnement, l'homme moderne ne peut exister seul, à moins d'avoir l'étoffe d'un véritable héros et une personnalité hors du commun ; s'il est juste un citoyen ordinaire, il doit rejoindre le flot⁴⁴. Le bonheur y est par conséquent difficile à atteindre et les rues sont remplies de pauvres gens agressifs, désœuvrés et malheureux, comme le montre également l'œuvre de Chaplin *City Lights* (1931, United Artists). Le film débute par une altercation entre le vagabond, des représentants officiels de la ville et la foule venue assister à une inauguration. Dans ce film muet par choix, Chaplin souligne et ridiculise la hargne des attaquants en remplaçant leurs vociférations par des couinements désagréables. Les sons synchrones permettent de mettre en évidence l'hostilité ambiante⁴⁵. Le cinéaste s'intéresse aussi au mal-être qui afflige les citadins dans la scène de tentative de suicide du millionnaire excentrique. Cet homme a beau disposer de toutes les ressources nécessaires, il n'est pas heureux pour autant et essaie de se noyer en se jetant à l'eau avec une pierre accrochée autour du cou. Heureusement, le vagabond croise son chemin et l'empêche de commettre l'irréparable. Même si nombre d'habitants des grandes cités n'ont plus de perspective d'avenir et souffrent au point de vouloir en finir, il existe encore des bonnes âmes prêtes à aider les personnes en détresse. Le film semble aussi dénoncer le manque de recul de la population urbaine réagissant parfois de façon disproportionnée dans des situations de gravité modérée.

Si, dès les premières années, Hollywood dépeint la grande ville comme l'ancre du mal, il existe néanmoins une alternative à l'inhumanité de la mégapole, la petite ville (*small*

⁴⁴ Gregory W. Bush, "Like "A Drop of Water in the Stream of Life": Moving Images of Mass Man from Griffith to Vidor", *Journal of American Studies*, vol. 25, no. 2 (août 1991), p. 232.

⁴⁵ Francis Bordat, « Les Engagements d'un artiste », dans Alain Masson (dir.), *Hollywood, 1927-1941 : La propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain* (Paris : Les Éditions Autrement, 1991), p. 133.

town), endroit accueillant où des rapports quasi familiaux empêchent l'anonymat et l'errance. Elle serait la forme urbaine parfaite, correspondant aux besoins de l'Amérique, mais il n'est pas dit qu'elle arrive à subsister dans le monde moderne⁴⁶. Le topos de la ville mis en scène dans de nombreux films muets permet au spectateur de s'interroger sur la condition du citoyen américain à l'aube du vingtième siècle. La présence d'espaces pouvant limiter sa liberté est une source de crainte car les concepts d'indépendance et d'ouverture semblent être au cœur du devenir des États-Unis. Pour répondre à ces angoisses, le cinéma des premiers temps aborde la question du déplacement dans l'espace national et des tensions entre mobilité et immobilité.

b) Mouvement vs. enfermement

Une autre constante de la représentation mythique de l'Amérique développée par l'industrie du film est le conditionnement de l'individu en fonction de sa capacité à circuler à travers l'espace et à appréhender le territoire. Alors que les nouveaux paysages créés par la société amènent la population à souffrir de plus en plus de claustrophobie et d'isolement, la mobilité et le changement semblent être les remèdes à toute crise. Il faut quitter les lieux clos ou étriés, existant à la ville comme à la campagne, pour les grands espaces ouverts ou des horizons nouveaux, si l'on veut aspirer à une vie meilleure et progresser. Nous avons déjà évoqué dans le chapitre précédent l'importance de la traversée vers l'Ouest dans la formation du caractère américain, mais le voyage à travers l'Amérique proposé dans les films ne saurait s'effectuer uniquement dans cette direction. De manière générale, le déplacement est montré comme le moteur du progrès, l'essentiel étant pour les personnages d'aspirer à un ailleurs quel qu'il soit et de partir à la découverte de l'inconnu⁴⁷.

b.1. Le voyage et la fuite

Pour Élise Marienstras, le tout premier mouvement caractérisant le parcours américain est la traversée de l'Atlantique qui introduit une « discontinuité spatiale » et « transporte dans un temps autre, un temps mythique »⁴⁸. Elle explique que :

⁴⁶ Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome II*, pp.125-126.

⁴⁷ John Belton, *American Cinema /American Culture*, p.32.

⁴⁸ Elise Marienstras, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine*, p. 72.

« Dans l'espace symbolique, l'océan représente une formidable barrière. Il est perçu comme une moderne Mer Rouge [...] Barrière refuge bien que lieu d'échanges mercantiles et culturels, il est l'élément paradoxal qui préfigure le paradoxe du Nouveau Continent, deuxième facteur de la spécificité des colons du Nouveau Monde»⁴⁹.

Dans le film de Chaplin, *The Immigrant* (1917, Mutual Film Corp.), on trouve une version moderne de ce voyage initial permettant de faire l'expérience de la rupture qui amènera le recommencement⁵⁰. La première image, un plan large sur un paquebot au milieu de la mer, ancre d'emblée ce récit des origines dans un contexte contemporain. La caméra fait ensuite un gros plan sur le postérieur d'un homme malade, penché par-dessus bord, que l'on reconnaît à ses célèbres chaussures et sa canne ; il s'agit du vagabond présent dans les autres œuvres de Chaplin. Ce deuxième plan comique permet de désacraliser la traversée mythique et de la montrer dans ce qu'elle a de plus prosaïque.



Document 107 – *The Immigrant* (1917, Mutual Film Corp.)

La séquence qui suit permet elle aussi de mettre en avant la pénible réalité de la croisière, avec les voyageurs entassés sur le pont, et le roulis et le tangage qui donnent le mal de mer. Pendant la première moitié de ce court métrage, les oscillations incessantes de la caméra

⁴⁹ Elise Marienstras, « Les Mythes fondateurs de la nation américaine » (entretien), p. 153.

⁵⁰ Le film réalisé par Cecil B. DeMille, *The Little American* (1918, Mary Pickford Film Corp) propose la trajectoire inverse quand Angela Moore traverse l'Atlantique à bord du paquebot *Veritania* pour rejoindre l'Europe et se précipiter au secours de sa vieille tante, isolée par les combats de la Grande Guerre. Le franchissement de l'océan et les aventures qui attendent ensuite Angela sont synonymes de périls et vont la mettre à l'épreuve afin qu'elle puisse prouver sa valeur et décider du sens qu'elle veut donner à sa vie. Le retour aux racines européennes permet à cette jeune Américaine de se découvrir et de redéfinir son existence.

accentuent l'inconfort des immigrants, ballotés dans tous les sens, tenant difficilement sur leurs jambes, quel que soit l'endroit où ils se trouvent. Les intertitres (« encore du roulis » / *more rolling*) soulignent également les désagréments des secousses en mer. Le film s'intéresse aux mésaventures des pauvres passagers pour qui la traversée n'a vraiment rien de glorieux. Ils ne deviennent de nouveaux hommes qu'au prix de nombreuses épreuves et contrariétés épuisantes qui les font douter de la validité de leur entreprise. Après bien des péripéties, le bateau arrive enfin au « Pays de la Liberté » (*The Land of Liberty*). Les passagers, massés sur le pont, se lèvent tous en même temps et se précipitent vers la rambarde pour admirer le premier élément leur évoquant la possibilité d'une nouvelle vie dans le Nouveau Monde, la Statue de la Liberté fièrement dressée sur l'Hudson. Les situations cocasses et burlesques laissent la place à l'émotion provoquée par le symbole le plus reconnaissable et sûrement le plus fort de la nation américaine, la liberté éclairant le monde. On comprend que, dans l'imaginaire des peuples à travers le monde, l'Amérique correspond à un réseau restreint de représentations emblématiques, et que la rencontre de ce groupe d'immigrants avec l'une d'entre elles va les saisir et renforcer leurs espoirs. Ils peuvent enfin matérialiser ce dont ils ont longtemps rêvé.



Document 108 – *The Immigrant* (1917, Mutual Film Corp.)

Malheureusement, alors qu'ils sont encore bercés par leurs pensées heureuses, ils se retrouvent confrontés aux agents de l'immigration qui les rudoient sans raison ; Charlot se voit gratifié d'un coup de pied au derrière en guise de cadeau de bienvenue car il regarde la statue au lieu de répondre rapidement à la personne qui l'interroge. A peine débarqués, les immigrants doivent faire face à la violence et l'injustice qui peuvent frapper l'étranger. Les Américains ne sont pas particulièrement accueillants avec les nouveaux venus, à la fois craints et méprisés. La suite de l'aventure ne s'annonce pas plus gaie d'après l'intertitre suivant : « Plus tard... affamé et sans le sou » (*Later... hungry and broke*). La chance semble toutefois sourire à Charlot quand il trouve une pièce par terre et décide de s'offrir un bon

repas. Il ne voit pas que la pièce tombe en fait de sa poche trouée ; la fin des soucis n'était qu'une illusion. Une fois attablé, il a toutes les peines du monde à passer commande car le serveur ne veut pas le comprendre. Les haricots qu'on lui apporte ensuite sont bien décevants, et pour couronner le tout, il s'aperçoit de la disparition de la pièce qui devait lui permettre de payer l'addition. L'arrivée en Amérique ne donne pas accès à la prospérité espérée mais à une série de déconvenues démoralisantes. Par bonheur, sur la « Terre des Possibles », les déceptions et les échecs sont toujours contrebalancés par des événements heureux et des surprises opportunes : le vagabond retrouve la jeune femme qu'il courtisait sur le bateau et rencontre un mécène. Alors que Charlot donnait l'impression d'être bien mal engagé dans son expérience américaine, il finit rassasié, embauché et marié. Finalement, la traversée lui apporte le bonheur et la réussite à laquelle il aspirait, mais non sans difficultés à surmonter.

Ce film établit un schéma que l'on retrouve ensuite dans d'autres productions et qui va devenir classique. Le protagoniste décide de partir pour un ailleurs meilleur et lointain, son parcours long et complexe est semé d'embûches qu'il doit vaincre sans se laisser abattre et sans renoncer à ses idéaux⁵¹. Les gens qu'ils rencontrent ne le comprennent pas ou se méfient de lui, néanmoins, tout le monde ne le juge pas indésirable puisque certains n'hésitent pas à lui tendre la main. Bien évidemment, la traversée peut s'opérer dans une multitude de lieux et revêtir plusieurs sens. Une grande partie du territoire américain et d'autres régions du monde sont couverts par les voyages initiatiques opérés par les héros du cinéma muet. Tout périple initié par un départ volontaire, un désir de fuite et de changement amène le héros à quitter un univers connu pour se retrouver dans un monde qui lui sera étranger et hostile pendant un certain temps, jusqu'à ce qu'il obtienne l'autorisation d'intégrer une nouvelle communauté. Dans *Way Down East* (1920), *Go West* (1925), *The Gold Rush* (1925), *Tumbleweeds* (1925), *The Crowd* (1928), *The Wind* (1928), *City Girl* (1930), on trouve également des parcours à travers les États-Unis et le monde, encouragés par l'espoir d'une vie plus agréable, au cours desquels les personnages se retrouvent perdus et ostracisés, avant d'être en fin de compte

⁵¹ On notera que le personnage de Charlot, le petit vagabond n'est pas sans évoquer le *pícaro* de la littérature espagnole, en particulier Lazarillo dans *El Lazarillo de Tormes* (1554).

Selon Geoffrey W. Guevara-Geer, ces deux héros picaresques suivent un parcours itinérant à travers un monde en transformation, se laissant porter au hasard des opportunités et changeant sans cesse de direction. Ils passent leur temps à improviser et s'adapter pour survivre dans cet environnement instable. Lazarillo et Charlot mènent un combat existentiel pour se définir dans un monde qui n'a plus rien de sûr. Les sociétés modernes de la Renaissance puis de l'ère industrielle ne leur permettent pas d'établir de but précis et ils redéfinissent indéfiniment leurs objectifs et leurs aspirations pour s'en sortir. Ces considérations peuvent s'étendre à d'autres héros du cinéma muet, comme nous l'expliquons dans ce paragraphe.

Geoffrey W. Guevara-Geer, "Lazarillo de Tormes and the Little Tramp of *Modern Times* : Two Modern *Pícaros* Find their Way", *The Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 24, no. 2 (1997), pp. 235-245.

acceptés. Au fur et à mesure de son périple, le voyageur ou le fugitif voit ses buts initiaux se modifier et ses perspectives changer. Dans les odyssées des temps modernes proposées par Hollywood, les attentes ne sont souvent plus les mêmes entre le départ et l'arrivée, car les héros se sont redéfinis au cours de leur équipée⁵². Dans le monde industriel moderne présenté dans les films muets, il s'opère alors une nouvelle interprétation du chez-soi (*home*) : le protagoniste appartient peut-être initialement à un lieu donné⁵³ mais son identité se modifie graduellement car il a le souhait de se trouver dans un autre endroit. La notion de foyer repose alors autant sur l'idée d'appartenance (*belonging*) que sur le concept d'aspiration (*belonging*). Ces productions portent un message positif car, malgré les obstacles, les incompréhensions et les incertitudes, les protagonistes ne sont finalement pas prisonniers d'un endroit et sont toujours relativement libres d'aller où bon leur semble. La circulation leur permet de trouver mieux ou de se réinventer. L'Amérique devient un espace ouvert, synonyme de renouveau, dans lequel la fuite se transforme fréquemment en quête.

b.2. Les objets et les lieux de la circulation

Si les navires permettent les déplacements hors des Etats-Unis et le contact avec le monde extérieur, si certains moyens de locomotion sont strictement associés à des régions en particulier, comme par exemple le charriot bâché à l'Ouest, l'objet privilégié du mouvement en Amérique reste le train. Circulant sur l'immense réseau national de chemin de fer mis en place lors de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, il est présent partout dans le pays et dans tous les types d'espaces. La machine à vapeur symbolise l'avènement de la civilisation et ne connaît pas de limites. Le train est partout, tout le monde l'utilise et il permet mieux que n'importe quel autre véhicule de découvrir les États-Unis. Nous avons déjà abordé la contribution du train à la conquête de l'Ouest ainsi que son utilisation dans les intrigues de Western. Nous nous intéresserons dans les pages suivantes à la manière dont certains films muets se servent du motif du train pour évoquer non seulement les rapports entre la nature, l'urbanisation et l'industrialisation, mais aussi les relations entre l'homme et son environnement. Sous l'influence de certaines œuvres picturales, le train est fréquemment intégré de manière harmonieuse aux paysages dans lequel il circule.

⁵² John Belton, *American Cinema /American Culture*, pp. 32-33.

⁵³ Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome I*, p. 119.



Document 109 – *The Lackawanna Valley* (1855, George Inness)

Pour étudier cette hypothèse, nous nous appuyons sur les scènes d'ouverture de *Sunrise* (1927), *The Wind* (1928) et *City Girl* (1930, Fox Film Corp.) qui mettent le chemin de fer à l'honneur. Dans ces films, les premières images offertes au spectateur après les cartons d'introduction utilisent le train afin d'évoquer de manière directe et non problématique une certaine vision de l'Amérique en marche. *Sunrise* propose une illustration mettant en scène un train en gare, à laquelle est rapidement substitué un plan large totalement identique.



Document 110 – *Sunrise* (1927, Fox Film Corp.)

La caméra saisit en plongée la locomotive fumante et le dôme de verre de la gare qui laisse apparaître la ville en toile de fond. La présence d'immeubles hauts, de la vie de la rue avec le mouvement des passants et des voitures fournissent des indices qui situent l'action chronologiquement et géographiquement – au vingtième siècle dans une grande ville. Il n'est pas dit qu'il s'agisse de New York, cela pourrait également être Berlin, mais le cadre du

monde urbain est posé. Le train quitte ensuite la gare, traverse rapidement la campagne, s'achemine ensuite vers la mer, et emmène enfin le spectateur au bord d'un lac. *The Wind* donne à voir un plan d'ensemble sur le désert au milieu duquel file un train minuscule, perdu dans l'immensité aride. Avant même de voir la machine, on ne perçoit que la fumée de la locomotive qui rend évanescence et discrète la présence du train dans le paysage. Cependant, le public n'a aucun mal à comprendre que l'action se situe dans l'Ouest, au dix-neuvième siècle. Au plan suivant, le spectateur est conduit à l'intérieur du train, où il va découvrir certains des personnages principaux du film, Letty et Roddy.



Document 111 – *The Wind* (1928, MGM)



Document 112 – *City Girl* (1930, Fox Film Corp.)

Les premières images de *City Girl*, troisième film américain de Murnau, rappellent étrangement celles de *The Wind*, même si, cette fois, la locomotive part dans le lointain au lieu de se rapprocher. Un train avance à vive allure dans un paysage vide, occupant de plus en plus d'espace et coupant l'écran en deux. Le plan présente une composition structurée dans laquelle le train devient un axe de symétrie entre le ciel et la terre. Le spectateur accède ensuite à l'intérieur de l'express à destination de Chicago, où le héros, Lem Tustine, installé dans un compartiment, regarde par la fenêtre le paysage qui défile sous ses yeux.

Dans ces trois scènes d'introduction, les réalisateurs choisissent de montrer tout d'abord le train en mouvement dans la nature. Ce dernier emmène les protagonistes vers des lieux de loisirs ou des contrées prometteuses, à même de leur offrir de nouvelles opportunités. Dans le tableau de l'Amérique peint par *Sunrise*, *The Wind* et *City Girl*, la nature côtoie les moyens de locomotion permettant de se déplacer à travers le pays. Ces créations techniques

liées au progrès moderne semblent être désormais intégrées dans le paysage américain et lui appartenir. Nature et civilisation se trouvent réconciliées comme par enchantement et réunies à l'écran dans deux contextes différents, celui de la pastorale et celui de la Frontière. De manière assez surprenante, au vu des divisions présentées précédemment, les scènes d'exposition de ces trois films présentent l'Amérique non comme un lieu en crise, synonyme de fracture irréparable, mais comme un endroit paisible et rassurant. La gare et le train sont des espaces organisés, policés, où les gens interagissent de manière cordiale. Dans *The Wind*, le train protège même les protagonistes des agressions extérieures du vent et du sable. Dans les films de Murnau, d'autres scènes de train viennent répondre aux incipits et compléter la vision idyllique amenée par les premières images. La célèbre scène du tramway, qui interviendra plus tard dans *Sunrise*, renforce ce sentiment d'harmonie entre le monde naturel et l'objet du progrès. Depuis l'intérieur de la voiture, le spectateur assiste aux échanges entre l'homme et sa femme apeurée mais il voit aussi défiler derrière eux des paysages superbes. La nature ne s'efface pas au profit des moyens de transport modernes ; ces derniers donnent accès à sa diversité et sa beauté, en transportant le spectateur à travers différents panoramas.



Document 113 – *Sunrise* (1927, Fox film Corp.)

City Girl reprend presque en miroir la séquence d'exposition, puisque l'œil du spectateur est amené de l'intérieur du train, où somnolaient Lem et son épouse Kate, vers le paysage rural dans lequel on aperçoit au loin le train, utilisé à nouveau comme ligne d'horizon divisant l'écran en deux. Cette fois, les champs ne sont pas déserts puisqu'on y voit le jeune couple qui s'avance sur un sentier à mesure que le train s'éloigne. On note également la présence d'une gare discrète, se fondant dans le paysage. Les plans créés par Murnau évoquent une fois de plus des compositions picturales structurées et équilibrées, exprimant la cohésion entre l'homme et son environnement. La présence des instruments de la modernité ne semble pas perturber l'équilibre du monde naturel. La machine est dans le jardin, selon l'expression de Leo Marx, mais elle ne représente pas de danger. Cette Amérique janusienne, à la fois proche de la nature et de la technologie, est associée à une idée de bien-être.



Document 114 – *City Girl* (1930, Fox Film Corp.)

À vrai dire, si la ville est donnée comme un espace effrayant ou comme une représentation agressive de la civilisation, les moyens de transport semblent exercer paradoxalement une fascination non dissimulée sur le cinéma des premières années. D'Edwin S. Porter dans les années 1900 à Charles Chaplin dans les années 1930, les cinéastes les intègrent de manière systématique à toute mise en scène de la vie citadine, les considérant probablement comme un des éléments constitutifs de la société moderne. Alors que la foule et les immeubles inquiètent, les véhicules favorisant les déplacements captivent : les premiers évoquent l'idée d'une marée humaine incontrôlable, les seconds une stase angoissante, alors que les attelages, mais surtout les automobiles, métros, bus, tramways ou trains sont synonymes de mouvement régulier, contrôlé et utilitaire. Ils représentent la circulation au service de l'homme et acquièrent par conséquent une valeur positive. Ils sont des adjuvants, facilitant l'action humaine et rendant la vie plus simple. Comme nous l'avons déjà mentionné, les divers véhicules fonctionnent à la fois comme moyens de locomotion mais aussi comme espace scénique de certaines situations divertissantes ou d'événements moteurs pour l'intrigue ; ils sont à la fois objets du décor, instruments du déplacement et lieux de l'action.

Dans *Safety Last* (1923, Hal Roach Studios), le jeune provincial incarné par Harold Lloyd est venu chercher fortune à la grande ville, mais, n'ayant trouvé qu'un travail d'employé de bureau, il lutte pour joindre les deux bouts. Une des scènes les plus amusantes et palpitantes du film montre comment le jeune homme, pour arriver à l'heure et ne pas perdre sa place, va utiliser tous les moyens de transport disponibles pour rattraper le temps perdu. L'énergie ainsi que la rapidité de cette scène renvoient au rythme effréné de la vie citadine, et le spectateur se retrouve entraîné dans un tourbillon burlesque en suivant les péripéties de Lloyd. Le protagoniste saute dans un tramway censé l'emmener au plus vite sur son lieu de travail mais l'afflux de voyageurs ralentit la course du véhicule. Il hèle alors un conducteur qui passe à proximité pour qu'il l'emmène. Tandis que l'automobile et le tram continuent d'avancer, il fait un numéro d'équilibriste pour grimper à bord de la voiture mais tombe sur la

chaussée. Il court ensuite à la poursuite du véhicule et y monte. Malheureusement, le conducteur ne va plus dans la direction qui intéresse le héros et le dépose sur le bord de la route. Dépité, Lloyd fait semblant de se trouver mal pour être pris en charge par une ambulance stationnée tout près et être transporté rapidement vers le centre ville.



Document 115 – *Safety Last* (1923, Hal Roach Studios)

La caméra adopte trois points de vue qui éclairent chacun son expérience dans l'ambulance de façon différente et complémentaire : le plan d'ensemble nous montrant la position de la camionnette dans les rues de la ville, le plan rapproché de l'intérieur qui présente la pantomime du jeune homme prétendument évanoui, et finalement le plan imitant le regard du héros allongé sur le brancard et qui regarde par la fenêtre. Les mésaventures du jeune homme donnent l'occasion de mettre en valeur la multiplicité des équipements à disposition des Américains pour se déplacer dans l'espace quand ils en ont besoin. Ainsi, même si sa traversée de la ville se révèle être rocambolesque, il n'est jamais vraiment à court d'options. Les obstacles et les difficultés sont temporaires et ne servent finalement qu'à provoquer l'amusement du spectateur car tout se termine bien pour le héros qui arrive à bon port *in extremis*.

L'idée d'une variété et d'une profusion des moyens de transport qui rendent l'homme libre d'aller là où il le désire à tout instant est également développée dans *The Crowd*, en particulier dans les images de l'arrivée de Johnny Sims à New York. King Vidor donne l'impression d'être subjugué par les grands axes et les carrefours. Il utilise des plans panoramiques pour balayer l'ampleur des croisements routiers dans la ville et le nombre presque infini de véhicules qui les traversent. Viennent ensuite les réseaux ferrés urbains et les multiples transports fluviaux accessibles. Le cinéaste utilise une série de fondus enchaînés pour assurer la transition entre les différents espaces qui semblent ainsi s'imbriquer les uns dans les autres. Le spectateur sent qu'il y a une véritable recherche graphique pour valoriser l'idée d'une cohabitation positive entre les différentes zones de mouvement et exprimer l'abondance des possibilités de circulation. La ville apparaît comme un concentré de la liberté d'action et d'évasion offerte aux Américains. *The Crowd* montre l'Amérique comme un espace ouvert au trafic, mais aussi ouvert sur le monde, en réaffirmant la dimension maritime de l'Amérique.



Document 116 – *The Crowd* (1928, MGM)

Les quais sont un lieu essentiel quand on évoque l'idée de déplacement. Ils ramènent en effet à l'image de la traversée initiale, constitutive de l'identité américaine. Le film de Josef Von Sternberg, *The Docks of New York* (1928, Paramount), leur fait la part belle en les introduisant comme « la fin de nombreux voyages, le commencement de maintes aventures » ou comme une promesse d'étrangeté et d'exotisme. Interface de liaison entre la terre et la mer, les quais rattachent l'Amérique à un ailleurs intrigant. Le spectateur les associe donc au voyage, au mystère mais aussi à une activité incessante (« le jour et la nuit » / *day and night*), rappelant

que la Grande Ville, en particulier New York, ne dort jamais.



Document 117 – *The Docks of New York* (1928, Paramount)

Ils représentent un espace de transit ou de passage, où les hommes, incapables de se fixer, débarquent ou sont en partance. Le héros, Bill Roberts, fait une escale de quelques heures, au cours de laquelle il se retrouve tiraillé entre son désir de lever à nouveau l'ancre et la nécessité de sauver la femme qu'il aime. Il abandonne temporairement sa liberté pour que Sadie, épousée pendant une nuit d'ivresse, soit acquittée, mais finit condamné à soixante jours de prison pour un larcin. Par conséquent, les quais nous rappellent que l'Amérique est un pays nomade, dans lequel s'établir peut aussi signifier s'enfermer. Le voyage et l'errance sont nécessaires aux protagonistes de nombreux films muets pour découvrir la complexité et la richesse de l'espace américain mais surtout pour se découvrir eux-mêmes. Ainsi nombreux sont les films des années 1910 et 1920 dans lesquels les cinéastes donnent à voir l'Amérique en mouvement comme affirmation de la liberté.

Au cours des premières décennies du cinéma, il est indéniable qu'une vision mythique binaire de l'Amérique est fabriquée dans les films. Le principe de dualité, découlant tant de l'héritage religieux que de la géographie régionale des États-Unis, est repris et exploité de manière à créer un monde articulé autour d'une conception manichéenne de l'existence. Hollywood met, semble-t-il, un point d'honneur à raconter inlassablement le combat entre le bien et le mal, valeurs incarnées par des personnages, des espaces, des attitudes ou des situations. L'Amérique devient alors une terre de dilemmes permanents et de déchirements.

Mais il serait toutefois naïf de croire que les cinéastes de l'époque, Américains dits de souche ou émigrés européens de fraîche date, se contentent d'une vision quelque peu réductrice et monolithique qui emprisonnerait la nation et son territoire dans une caricature maladroite. Les fables cinématographiques ont leurs limites et l'industrie du cinéma n'hésite pas à intégrer dans ses productions des éléments critiques, permettant de rétablir un équilibre et une vraisemblance. Ainsi, la force d'Hollywood résiderait dans sa capacité à remettre en question et à nuancer les légendes qu'il crée, pour proposer peut-être une nouvelle version réaliste du mythe.

II. Subversion et révision des images mythiques de l'Amérique

Jean-Loup Bourget mentionne à très juste titre le titre d'un ouvrage de Kevin Brownlow, *Behind the Mask of Innocence* (derrière le masque de l'innocence)⁵⁴, pour rappeler que la naïveté de l'industrie du cinéma à l'époque du muet n'existe qu'en apparence. Initialement, le cinéma n'a pas vocation à se faire le porte-parole des différents problèmes socio-économiques. Cependant, il n'est pas aveugle à ce qui se passe dans le pays et dans le reste du monde. Même si Hollywood reste un producteur de divertissement cherchant le plus souvent à offrir de l'évasion, il ne saurait totalement ignorer les réalités de la société industrielle et urbaine moderne. Sans pour autant se revendiquer militant ou polémique, le cinéma américain a, dès les premières années, « le sens de l'air du temps »⁵⁵. Hollywood ne fait pas alors de cinéma engagé mais aborde cependant des thèmes controversés, révélant ainsi les faiblesses du modèle américain. Il lui arrive même de s'autocritiquer quand ses films vont un peu trop loin dans l'illusion. En effet, nous étudierons la capacité d'Hollywood à remettre en question les mythologies produites par son système et à intégrer de nouveaux points de vue, ce qui lui permet de se réinventer constamment. L'impérialisme culturel véhiculé par l'industrie du film peut continuer de se propager sans affronter d'obstacles majeurs car la culture de masse au cœur du cinéma arrive à se diversifier en se nourrissant de tout⁵⁶.

En effet, le cinéma hollywoodien du début se caractérise par son hybridité, découlant de la rencontre entre les réalisateurs américains et les cinéastes du centre et du nord de l'Europe. Son évolution est donc marquée par l'intensification des échanges culturels

⁵⁴ Kevin Brownlow, *Behind the Mask of Innocence* (Londres : John Cape, 1990).

⁵⁵ Jean-Loup Bourget, *Hollywood : la norme et la marge*, p. 151.

⁵⁶ Jean-Loup Bourget, *Hollywood : la norme et la marge*, p. 213.

internationaux et des apports extérieurs, à partir de la fin des années 1910, puis surtout dans les années 1920. Trois générations de cinéastes européens viennent s'établir en Californie : les premiers sont de faux étrangers, ou plutôt des immigrés de longue date (Chaplin, Von Stroheim, Von Sternberg); les seconds sont invités du fait de leur notoriété outre-Atlantique (Lubistch, Murnau, Leni, Curtiz, Stiller, Sjöström); et, pour finir, les derniers fuient la montée du nazisme sur le Vieux Continent (Lang, Premminger, Wilder). Cette multitude d'artistes venus d'ailleurs peut se diviser en deux groupes. D'une part les immigrés souhaitant vivre définitivement en Amérique, et, d'autre part, les exilés espérant revenir dans leur pays d'origine. L'eupéanisation du milieu cinématographique américain ne saurait d'ailleurs se limiter aux réalisateurs. Une myriade d'acteurs viennent également s'installer dans le Nouveau Monde où ils sont aussi plébiscités que leurs homologues locaux (Pola Negri, Emil Janings, Greta Garbo)⁵⁷. Quelles que soient leurs ambitions ou leurs motivations, leur présence dans les différents studios va transformer la production des images en mouvement. Pris entre deux mondes, deux manières d'envisager le cinéma et deux identités, ils sont les vecteurs d'un renouveau visuel et aident à créer une conception transatlantique du paysage américain. D'un cinéma centré sur une vision vraisemblablement très états-unienne du monde, on passe graduellement à un réseau de représentations plus diversifiées ou nuancées, marqué par l'idée de transfert. De plus, si la production de films en Amérique fonctionne selon des pratiques industrielles basées sur la fragmentation du travail en plusieurs tâches indépendantes, tandis qu'en Europe la production est intégralement supervisée par les cinéastes et la dimension artistique des films mise en avant⁵⁸.

Toutefois, il faut noter que la maestria européenne en matière de cinéma n'est pas immédiatement reconnue par les compagnies de production et de distribution américaines. Au début, elles ne prêtent en effet que peu d'intérêt aux films étrangers car ils ne correspondent pas aux normes hollywoodiennes. Il faut attendre la fin des années 1910 pour que l'industrie cinématographique américaine se montre moins hostile à l'égard des produits jugés différents. La tendance s'inverse véritablement avec l'introduction sur le marché américain de *The Cabinet of Dr Caligari* (1919, Decla-Film). Ce film, distribué par Goldwyn Pictures en 1921,

⁵⁷ Jean-Loup Bourget, *Hollywood : la norme et la marge*, p. 215.

Kevin Brownlow, John Kobal, *Hollywood: The Pioneers*, pp. 258-262.

Jan-Christopher Horak, "Sauerkraut & Sausages with a Little Goulash: Germans in Hollywood, 1927", *Film History, The Year 1927*, vol.17, no.2/3 (2005), p. 243.

⁵⁸ Bo Florin, "From Sjöström to Seatrom", *Film History, Émigré Filmmakers and Filmmaking* vol.11, no.2 (1999), p. 157.

amène un goût pour le cinéma dit artistique et l'éclosion d'une certaine cinéphilie aux États-Unis⁵⁹. Les avis des chercheurs restent néanmoins partagés car certains suggèrent que la dimension artistique du cinéma européen rebute quelque peu le public américain qui veut la garantie d'un divertissement et craint le cynisme ou la tristesse de ces films européens sophistiqués. À l'époque, on établit parfois une distinction tranchée entre le commercial et l'artistique, comme si les deux aspects ne pouvaient fonctionner conjointement dans une œuvre⁶⁰. Pourtant, du fait de ces interactions liées aux flux de populations et de talents, Hollywood semble prendre un nouveau tournant, comme le suggère le réalisateur américain Rex Ingram en 1922 : « Hier, c'était une industrie. Aujourd'hui c'est un art » (*Yesterday it was an industry; today it is an art*). Et en tant qu'art, il se focalise sur la nécessité de véhiculer un message plutôt que sur celle de faire du profit⁶¹. Sous l'influence des pratiques européennes, l'industrie hollywoodienne se met à intégrer des formes dites « germaniques » ou de type « allemand/expressionniste » ; on peut citer l'utilisation de certains éclairages comme le clair-obscur, la déformation des décors, les effets spéciaux, ou les dissonances musicales. Hollywood commence à mélanger des constructions américaines à des images venues de l'étranger⁶². Jusqu'alors, le cinéma américain semblait avoir fonctionné selon trois principes structurants : le mouvement hérité du montage ; l'illusion du réalisme ; un certain sens du grandiose menant parfois à l'exagération. Le cinéma européen viendrait apporter une vision « alternative », puisqu'il procède par détours et passe par l'invraisemblable ou l'irréel pour souligner la réalité⁶³. Malgré cela, comme le souligne Bourget, les mutations amenées par les vagues d'immigration cinématographiques étrangères ne peuvent pas transformer et désaméricaniser radicalement des films produits par Hollywood, le système restant relativement inébranlable :

⁵⁹ Tony Guzman, "The Little Theatre Movement: The Institutionalization of the European Art Film in America", *Film History, The Year 1927*, vol. 17, no. 2/3 (2005), pp. 262-263.

⁶⁰ Graham Petrie, *Hollywood Destinies: European Directors in America, 1922-1931* (Detroit : Wayne State University Press, 2002), p. 9.

⁶¹ Richard Koszarski, *Hollywood Directors 1914-1940* (Londres et New York : Oxford University Press, 1976), p. 85.

Rex Ingram, "Directing the Picture", dans Photoplay Research Society, *Opportunities in the Motion Picture Industry* (Trenton, Floride : Ayer Publishing, 1970), p. 27.

⁶² Jean-Loup Bourget, *Hollywood : la norme et la marge*, pp. 216-218.

Bourget note fort à propos qu'Hollywood réduit la diversité des cinémas européens au modèle expressionniste allemand et que, sous l'étiquette « germanique », on trouve bien souvent le travail de cinéastes de Scandinavie ou d'Europe centrale. L'idée d'expressionnisme allemand devient une catégorie générique, certes simpliste, pour dire le cinéma européen et ses formes esthétiques.

⁶³ Jean-Loup Bourget, *Hollywood : la norme et la marge*, p. 238.

« Tout élément non hollywoodien, introduit dans un film hollywoodien, devient, même à son corps défendant, hollywoodien [...] les cinéastes qui se rendent à Hollywood n'ont pas forcément l'intention d'y faire un cinéma « différent », « européen » : certains veulent y réaliser des films américains d'esprit et de forme, tandis que symétriquement cinéastes ou stars d'Amérique peuvent très bien adopter et ambitionner de reproduire les modes de filmer et de jouer caractéristiques de l'Europe ». ⁶⁴

Il est en tout cas nécessaire de considérer que l'internationalisation des images hollywoodiennes permet de poursuivre le travail créatif mené par les réalisateurs des décennies antérieures. En effet, le cinéma américain s'illustre de plus en plus par son pouvoir de subversion des images mythiques de l'Amérique. À première vue, les films hollywoodiens semblent construire l'Amérique comme un univers dualiste aux valeurs tranchées, ce qui en fait un espace simple et idéal pour l'homme. L'Amérique cinématographique propose des repères évidents, permettant à chacun d'endosser un rôle précis et de trouver sa place. De prime abord, le monde mythique et rassurant représenté dans les films est fait de certitudes et il n'a rien d'ambivalent. La mise en scène hollywoodienne de l'Amérique n'est pas pour autant idéalisée ou puérile, puisqu'y sont intégrés des aspects problématiques, décevants ou sordides de la vie aux États-Unis, mais elle est articulée de manière rationnelle et organisée, à même de rassurer le spectateur. Offrant un nouveau support moderne au conte, elle fonctionne selon de grandes catégories binaires et chaque chose est à sa place ; le bien d'un côté, le mal de l'autre. Cette binarité permettrait un parcours exhaustif des possibles et simplifierait la construction du récit. Cependant, cette distinction réductrice ne rend évidemment pas compte de ce que Michel Cieutat appelle « la route du juste milieu », les choses et les gens ne pouvant en aucun cas être tout bons ou tout mauvais. Hollywood pratique le manichéisme mais sait aussi être lucide. Même si l'Amérique aime « opposer ses rêves à ses cauchemars », il lui faut aussi accepter « ses propres antinomies » et s'y confronter ⁶⁵. Ainsi, à la symbolique des dichotomies se substitue une vision plus nuancée et peut-être plus sombre. On se rend compte que l'Amérique peut devenir un lieu instable, aux valeurs fluctuantes et indéterminées. Les divisions traditionnelles de l'espace américain interprété par le cinéma se retrouvent inversées dans certains films, obligeant de fait des protagonistes en quête de repères à s'adapter rapidement à ce nouvel ordre du monde. En utilisant des images incongrues et inhabituelles,

⁶⁴ Jean-Loup Bourget, *Hollywood : la norme et la marge*, p. 214.

⁶⁵ Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome II*, pp. 8-9.

une vision à contre-courant voit le jour ; elle met à nu des réalités socio-historiques américaines habituellement tues et donne à voir les dysfonctionnements du rêve américain.

1. La nature devient ennemie et la civilisation refuge

a) L'homme démunie face à la nature

a.1. L'âpreté du monde rural

Pour comprendre les représentations d'un monde dans lequel l'homme est censé être proche de la nature, nous nous appuyons à nouveau sur *A Corner in Wheat* (1909, Biograph). Dans le film, nous voyons que la terre n'est pas vraiment nourricière ; le fermier survit plus qu'il ne vit. En effet, l'idéal rural et méritocratique prôné par Jefferson atteint rapidement ses limites car la pauvreté du cultivateur est extrême dans le film de Griffith. Certains plans évoquent *L'Angelus* de Millet dans lequel deux fermiers arrêtent leurs travaux des champs pour réciter une prière en l'honneur des défunts⁶⁶. *A Corner in Wheat* est empreint de la même solennité.



Document 118 – *L'Angelus* (1857-59, Jean-François Millet), *A Corner in Wheat* (1909, Biograph co.)

Dans le tableau et le film, les ruraux ont une attitude contrite, voire soumise, face à la terre qui n'apporte pas nécessairement la prospérité et la joie. Il n'est pas dit explicitement qu'on meurt

⁶⁶ Commentaire de l'œuvre par Millet : « *L'Angelus* est un tableau que j'ai fait en pensant comment, en travaillant autrefois dans les champs, ma grand-mère ne manquait pas, en entendant sonner la cloche, de nous faire arrêter notre besogne pour dire l'angélus pour ces pauvres morts ».

Site du Musée d'Orsay consulté le 15 juin 2010: http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire/commentaire_id/langelus-339.html

de faim dans ces campagnes, mais le spectateur n'a pas de mal à l'imaginer. La thématique du dénuement et de la résignation des agriculteurs introduite par Griffith est ensuite reprise dans d'autres films. Dans *Way Down East*, Angela et sa mère sont bien trop démunies pour s'en sortir seules ; la jeune femme s'en va donc à la ville demander la charité à des cousins. Les deux femmes incarnent la pauvreté rurale, à l'inverse des Bartlett qui représentent la réussite dans le monde agricole. *Sunrise* ne manque pas de mettre en avant les conditions de vie plus que modestes des paysans, obligés de louer des chambres aux citadins en vacances pour augmenter leurs maigres revenus. Sans être vraiment confrontés à la misère, ils ne connaissent pas non plus l'opulence et le confort mis en scène par Griffith avec la maison Bartlett. Dans le film de Murnau, la frontière entre vie simple et indigence semble bien mince, et les aînés se plaignent d'ailleurs de leurs créanciers qui les saignent à blanc (*Money-lenders strip the farm*). La condition des ruraux est précaire, leur existence peut basculer à tout moment.



Document 119 – *Sunrise* (1927, Fox Film Corp.)

Nous noterons que le cinéaste choisit de montrer l'austérité des masures à la nuit tombée plutôt que la richesse de la nature environnante. Il utilise peu de scènes d'extérieur et encore moins de scène diurnes pour rendre compte de la vie des fermiers. Murnau oppose la condition actuelle, sombre et oppressante, à un passé lumineux et joyeux, évoqué avec nostalgie par la vieille servante. Jadis, les jeunes héros pouvaient rire comme des enfants et être insoucians, tandis qu'aujourd'hui, ils souffrent. Les difficultés des agriculteurs transparaissent aussi dans *City Girl* puisque le retour de Lem Tustine, le fils prodigue, est gâché par la colère du père qui lui reproche d'avoir bradé le grain vendu en ville. Son

comportement et son ton agressifs révèlent son anxiété : les ressources de la terre ne sont pas faciles à exploiter, il faut donc y faire attention et en retirer le maximum. Le blé est si précieux à la survie de la famille qu'il s'en prend également à la cadette : « Si je t'attrape encore en train de jouer avec le blé, je te donnerai des coups de fouet » (*If I catch you playing with wheat again, I'll whip you*). Pour lui, rien ne compte à part les récoltes car elles garantissent un moyen de subsistance à tous. Pour preuve, il n'accorde même pas un regard à la jeune épouse de son fils qui tente de se présenter. Les films nous montrent des fermiers terrifiés par la peur du lendemain, à l'image des Tustine qui voient leurs récoltes menacées par une terrible tempête de grêle. La terre n'est pas aussi protectrice ou généreuse qu'on aurait pu le croire, et, par conséquent, les cultivateurs ont de fait une existence des plus difficiles. Vivant de peu, mais toujours dans la crainte de manquer, certains hommes du monde rural finissent par se montrer durs, voire parfois abjects.

Si de nombreuses productions mettent à l'honneur la vertu et le caractère supérieur des gens de la campagne – qu'ils soient dans leur environnement naturel ou de passage en ville, il existe des contre-exemples permettant de montrer que le fermier n'est pas toujours « l'homme noble de la nature » (*nature's noble man*). Hal S. Barron note les nombreuses représentations caricaturales, qui représentent certains paysans comme des nigauds mal dégrossis⁶⁷. Rappelons-nous le charretier, le moissonneur et le garçon d'étable dans *Way Down East*. Nous irons plus loin en disant que certains cinéastes n'hésitent pas à souligner l'animosité, la brutalité ou encore la lâcheté des ruraux. Le personnage principal de *Sunrise* apparaît comme une antithèse de son épouse laquelle incarne la bonté et l'honnêteté du monde naturel. C'est un fourbe et un couard qui, après quelques baisers passionnés de sa maîtresse, n'hésite pas à accepter d'assassiner sa femme. À la fois violent et faible, il n'hésite pas à lever la main sur la femme de la ville quand elle évoque son plan machiavélique, mais il abandonne quand elle se montre plus forte que lui. Dans *City Girl*, si Lem incarne l'idéal du fermier bienveillant, son père apparaît au contraire comme un rustre agressif lors de sa première discussion avec sa bru pourtant affable. Comme cette dernière ne lui donne pas la réponse attendue et refuse d'adopter une attitude docile, il décide de la contraindre par la force, en la secouant et criant : « C'est moi qui commande ici ! Mon fils fait ce que je lui dis et il en sera de même pour vous ! » (*I'm the master here ! My son does what I say...and so will you !*). Elle se débat et lui mord la main pour qu'il lâche prise, il la gifle alors avec violence.

⁶⁷ Hal S. Barron, "Rural America on the Silent Screen", *Agricultural History*, vol. 80, no. 4 (automne 2006), pp. 386-387.



Document 120 – *City Girl* (1930, Fox Film Corp.)

Les malheurs de Kate pourraient se limiter cette altercation avec son beau-père mais ses mésaventures continuent avec les ouvriers agricoles. Ils se permettent de la toucher quand elle leur sert à manger, d'épier ses moments d'intimité avec Lem, de se moquer de ses sentiments pour son mari et de lui faire des avances non dissimulées. Lorsqu'elle était serveuse à la ville, elle n'a jamais eu à subir ces assauts tant physiques que verbaux, ces sourires grossiers et ces regards entendus. Leur vulgarité à son égard est une attaque aussi blessante que le soufflet injustifié du chef de famille. Les fermiers se targuent d'être des hommes bons et courageux mais ils traitent les gens venus d'ailleurs de manière désagréable et malveillante. Kate est excédée par les manigances et les coups bas de tous ces hommes qui souhaitent la séparer de son mari et la renvoyer à la ville. Désabusée, elle veut à tout prix fuir cet endroit où on lui fait subir de cruelles humiliations.



Document 121 – *City Girl* (1930, Fox Film Corp.)

Elle enrage d'avoir idéalisé les gens du monde rural car ils ne font que la décevoir et la blesser : « Moi qui pensais que la campagne était un endroit bien... que les hommes y étaient des gens comme il faut... » (*I used to think the country was clean... that men out there were decent...*). Cependant, c'est elle, la prétendue manipulatrice de la ville, qui donne une leçon au patriarcat en acceptant ses excuses et en s'armant de courage et de patience pour rester dans ce monde où tous l'ont traitée en ennemie. Cette jeune citadine a bien plus d'ouverture d'esprit, de cœur et de capacités d'adaptation que les ruraux obtus qui l'ont rudoyée. Ainsi, une fois de plus, les vices ou les qualités associés à chaque endroit s'expriment à l'aide de protagonistes symbolisant l'esprit d'un lieu. Néanmoins, il serait réducteur de n'expliquer

l'espace américain qu'au moyen de personnages présents dans les intrigues. En effet, nous avons pu observer que, dans le cinéma des premières décennies, les représentations du paysage en soi sont aussi extrêmement importantes car elles semblent donner de nouveaux indices pour comprendre l'Amérique. Le paysage pourrait s'exprimer indépendamment des hommes qui l'occupent et devenir en quelque sorte une voix autonome. Comme le dit Paul Adam Sitney, « le paysage a ses exigences propres » ; il ne saurait se contenter d'un simple rôle de décor et revendique une participation active⁶⁸.

a.2. La réaffirmation de la force de la nature et du paysage

Dans l'espace américain tel qu'il est mis en scène dans les films muets, la nature a une volonté propre et reprend ses droits sur l'homme. Le but est de lui faire comprendre qu'il n'est rien face à elle. Par conséquent, la nature, sous toutes ses formes et dans toutes ses manifestations, acquiert un statut de proto-personnage jusqu'à jouer un rôle dans les intrigues. Pour les protagonistes, elle peut alors devenir un allié ou un adversaire, voire les deux. Les modes d'interventions du paysage naturel dans les stratégies discursives varient selon les besoins des récits : ils peuvent accompagner, guider le héros ou freiner sa progression, et parfois apporter un caractère tragique aux événements si le cinéaste décide d'en exploiter les possibilités dramatiques⁶⁹. Ariane Hudelet a récemment mis en évidence la manière dont la nature violente et sauvage est utilisée pour faire basculer l'action du personnage principal et déclencher des situations comiques dans plusieurs longs métrages de Buster Keaton, produits entre 1925 et 1928. Pour Keaton, les tournages en extérieur sont les garants de la qualité d'un film car la nature doit être intégrée au déroulement de l'action et ne peut faire simplement office d'ornement. Ces films mettent en scène le combat de l'homme face à la nature et l'incapacité de Keaton à maîtriser un univers qui le dépasse totalement. Devant la puissance du monde naturel, il est contraint de céder et de s'adapter en s'abandonnant à cet environnement. *The Navigator* (1924, MGM), *Seven Chances* (1925, MGM), *The General* (1927, Buster Keaton Productions), *Steamboat Bill Jr.* (1928, Buster Keaton Productions) font appel à des manifestations naturelles magistrales telles qu'un énorme orage, un éboulement rocheux, une tempête et finalement un cyclone obligeant le personnage à se dépasser et à

⁶⁸ Paul Adam Sitney, « Le Paysage au cinéma, les rythmes du monde et la caméra », dans Jean Mottet (dir.), *Les Paysages du cinéma*, p. 108.

⁶⁹ André Gardies, « Le Paysage comme moment narratif », dans Jean Mottet (dir.), *Les Paysages du cinéma*, pp. 151-153.

affirmer malgré lui son statut héroïque. Contre toute attente, il parvient à retourner les éléments naturels menaçants pour les utiliser comme adjuvants ; il fait de cet espace américain hostile un réseau de forces contraires et complémentaires dont il va tirer parti⁷⁰. Ces comédies montrent de quelle façon on peut utiliser les ressorts dramatiques du monde naturel et de certains de ses phénomènes météorologiques pour dynamiser les péripéties de l'action. La nature y est représentée de manière réaliste, Keaton refusant d'utiliser l'artificialité des décors et des trucages. Mais, à l'inverse, d'autres cinéastes n'hésitent pas sacrifier à l'approche vraisemblable afin de donner au monde naturel encore plus de puissance.

Si bon nombre de films hollywoodiens semblent engagés dans le respect d'un certain pacte réaliste, en cherchant la reproduction du familier et du concret pour donner une illusion de vraisemblable⁷¹, ce n'est pas le cas de *Sunrise* et *The Wind*. Ces deux films ont recours au surnaturel pour exprimer la vigueur de la nature. L'introduction d'éléments extraordinaires dans le monde naturel permet de renforcer l'idée que la nature a une existence autonome : elle semble prendre vie, s'imposer aux personnages et leur inspirer peur et respect. Quand les images réalistes n'arrivent pas à rendre compte de la dimension menaçante et tyrannique de cette nature personnifiée, le surnaturel est convoqué par les cinéastes. Dans *The Wind*, par exemple, Sjöström utilise à plusieurs reprises des gros plans sur un gigantesque étalon blanc en furie. Il donne ainsi un corps physique au vent et le fait apparaître comme une bête folle, sorte de démon incontrôlable. La course effrénée du cheval et la violence de ses gestes accentuent la vigueur de la tempête qui s'abat sur Letty, bloquée dans une masure au fond du désert. Ainsi, les éléments, comme le vent ou la pluie, donnent l'impression d'être tout à coup dotés d'une volonté propre qui leur permet de diriger l'action. La nature toute-puissante se substituerait à la faiblesse humaine et serait le moteur de certains événements ou situations, visant à mettre à l'épreuve les personnages afin de révéler leur identité véritable et, au besoin, les punir. La nature autonome agit alors comme un révélateur en imposant des défis qui poussent les protagonistes au-delà de leurs limites⁷². Si l'homme est faillible et imparfait, ce n'est pas le cas de cette nature omnipotente, sorte d'entité fantastique ou peut-être expression du divin, qui sait tout, voit tout et peut intervenir à tout moment. Dans les deux films, il n'y a pas de résolution simple des conflits et le paysage américain n'offre de nouvelles perspectives

⁷⁰ Ariane Hudelet, "Defying and Using Natural Forces in Buster Keaton's Films", communication présentée le vendredi 28 mai 2010 au Congrès de l'Association Française d'Études Américaines /AFEA (« De la Nature à l'environnement »), organisé à l'Université Grenoble Stendhal, du 26 mai au 29 mai 2010.

⁷¹ Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain*, pp. 36-38.

⁷² Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome II*, pp. 141-149.

ou de seconde chance aux personnages qu'après avoir fixé un prix à payer. Il faut en passer par la douleur, le désespoir et croire que tout est perdu pour commencer à voir poindre une lueur d'espoir. Les héros ne peuvent se réinventer qu'en endurant les pires supplices.



Document 122 – *The Wind* (1928, MGM)

Alors que le couple de *Sunrise* entame une seconde traversée du lac pour revenir au village, le temps change subitement et une tempête se lève. L'éclair qui fend le ciel semble matérialiser la détermination de la nature à éprouver cet homme faible qui réussit trop facilement à reconquérir la femme qu'il projetait de tuer. Ne pouvant accepter qu'il s'en sorte en toute impunité, la nature devient alors vengeresse car elle. L'orage se déchaîne pour renverser la barque, afin de soumettre le fermier à l'épreuve de la mort et faire croire au décès de son épouse. Murnau fait un gros plan sur les roseaux épars qui auraient dû servir de flotteurs à la fermière et la porter vers la rive. Le ballot de joncs est crucial car il faisait partie du plan des amants machiavéliques et aurait permis à l'homme de regagner la berge après avoir noyé sa femme. Il symbolise la trahison puis l'espoir brisé jusqu'à ce que les paysans retrouvent la jeune femme saine et sauve. Dans *The Wind*, la renaissance de Letty a également lieu dans la souffrance. Le vent l'enferme dans un espace sans issue, une prison. Elle est bloquée dans le monde parallèle de la cabane isolée, engendré par les éléments qui la rendent folle. Dans la cabane ballotée par la tempête et prête à s'effondrer, la jeune femme ne fait plus la différence entre la réalité et ses hallucinations. Une atmosphère d'inquiétante étrangeté règne car Letty a l'impression que le vent s'est mué en un ennemi invisible et insidieux qui prend la maison d'assaut et essaie de la tuer. La manière dont le cinéaste choisit de filmer son héroïne et sa geôle animée n'est pas sans rappeler les formes tortueuses des films fantastiques et d'horreur européens : le visage de Lilian Gish est déformé par la terreur, soulignant son angoisse extrême et la faisant également ressembler à une créature monstrueuse. De manière assez curieuse, Letty évoque tant les victimes que les créatures du cinéma outre-Atlantique.



Document 123 – *The Wind* (1928, MGM)



Document 124 – *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920, Decla-Bioscop AG)



Document 125 – *Nosferatu* (1922, Prana-Film GmbH)

La nature la malmène pour lui donner l'opportunité de prouver sa détermination et sa valeur. Letty ne peut entamer sa rédemption qu'en touchant le fond suite au meurtre de Roddy, son violeur, et en sombrant presque intégralement dans la démence. Chose surprenante, son crime reste impuni, comme si la nature accordait à la malheureuse le droit de se faire justice. D'adversaire, elle se transforme étonnamment en adjuvant à la fin, mais continue d'affirmer sa supériorité sur l'humain. Ces deux exemples montrent que les représailles de la nature peuvent s'exercer sur les protagonistes eux-mêmes, s'il devient nécessaire de les ramener dans le droit chemin. Elles ne visent pas uniquement les ennemis, comme dans *A Corner in Wheat* (1909) ou *Go West* (1925), où le grain étouffe le spéculateur et un troupeau saccage le centre ville de Los Angeles au désespoir des policiers impuissants⁷³. Les foudres du monde naturel, animé d'un pouvoir surnaturel dans plusieurs films, s'abattent régulièrement sur les hommes. Finalement, ceux-ci ne vivent pas aussi mal qu'il y paraissait de prime abord dans

⁷³ Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome I*, pp. 100-101.

un milieu urbain peut-être moins difficile à maîtriser. La nature existe indépendamment des hommes et s'est faite sans eux tandis que la ville est une création humaine sur laquelle ils peuvent influencer.

b) Le bonheur est dans la ville

b.1. La ville accueillante et généreuse

Malgré ses débordements tentaculaires et la peur que sa démesure inspire, la ville demeure un espace façonné selon les désirs et les besoins des hommes, donc un espace à son service. Envisagée pour satisfaire des attentes et des idéaux d'ordre public et privé, une ville se construit souvent en fonction d'intérêts civiques et moraux, d'enjeux commerciaux et de projets esthétiques, lesquels vont déterminer son architecture et son organisation. Comme d'autres types d'espace, elle reflète les évolutions culturelles et les pratiques sociales d'une civilisation donnée⁷⁴. La ville est un lieu pensé comme devant avoir du sens (*a place of making meaning*) pour ceux qui s'y trouvent de manière permanente ou transitoire, et elle devient synonyme de cohérence et d'organisation. Elle répond à un souci de discipliner et d'organiser l'espace social pour garantir de meilleures interactions entre les membres de la société⁷⁵. Les visions utopiques de l'idéal urbain présentes dans certains films montrent que, pour beaucoup, la ville peut être une vue de l'esprit, l'expression d'un souhait mais aussi un lieu de mémoire positif, témoignant des ambitions ou de la réussite du monde industriel moderne. La ville est l'illustration spatiale et matérielle d'une réalité sociale dont l'Amérique n'a pas nécessairement à rougir, et plusieurs productions utilisent le topos de la cité pour mettre en valeur l'unité entre l'homme et l'environnement qu'il a conçu de toutes pièces, à l'image de ses aspirations.

Le périple en ville du couple de *Sunrise* rappelle au spectateur que l'on ne doit pas craindre l'univers urbain de manière outrancière et irraisonnée. Ces deux jeunes ruraux, ne se comprenant plus, vont trouver dans la ville un refuge où ils pourront se réconcilier. Leur amour, déjà en péril dans la campagne, paraît définitivement condamné quand l'homme essaie d'attaquer sa femme pour la noyer dans le lac. La fuite de la jeune femme, facilitée par le

⁷⁴ Nancy Stieber, "Microhistory of the Modern City: Urban Space, Its Use and Representation", *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol.58, no.3 (septembre 1999), pp. 385-386.

⁷⁵ Nancy Stieber, "Microhistory of the Modern City", p. 387.

tramway, les emmène dans la ville, où les craintes et la souffrance vont peu à peu se dissiper. Réunis par le sentiment de ne pas appartenir à cet endroit, les deux personnages se rapprochent l'un de l'autre, et les trottoirs deviennent le théâtre de leurs retrouvailles amoureuses. Plus ils évoluent dans la ville, moins ils en ont peur. Après avoir assisté à une cérémonie de mariage, ils se sentent tellement en confiance qu'ils n'hésitent pas à traverser un carrefour, encombré de véhicules, sans se soucier du trafic dense. Les images de la ville disparaissent et sont remplacées par celles de la campagne, le lieu du bonheur nouvellement reconquis se confondant avec celui du bonheur passé.



Document 126 – *Sunrise* (1927, Fox Film Corp.)

Les deux jeunes gens se plantent au milieu de la chaussée pour échanger le baiser scellant la renaissance de leur amour et ne semblent pas entendre le vacarme des klaxons actionnés pour les chasser. Après cette étreinte passionnée, le couple va profiter des joies et des commodités de la ville en se rendant dans un salon de beauté pour se préparer avant de se faire photographier. Cette scène permet à chacun de mesurer les atouts de séduction de son conjoint sur les personnes autour d'eux, puisque les hommes remarquent la beauté de la jeune femme et les femmes jettent des œillades à son mari. Alors qu'ils menaient une vie déssexualisée à la campagne, la ville leur restitue un pouvoir sensuel et ravive la flamme du désir. Cependant, elle ne les transforme pas en ce qu'ils ne sont pas et ne fait que leur ouvrir les yeux sur les qualités qu'ils avaient négligées ou oubliées. La métamorphose se poursuit chez le photographe : l'homme austère et agressif est désormais doux et souriant, la femme effacée et timide se montre spontanée et animée. Dans leur village, ils ne partageaient presque plus rien, en ville, ils rient et s'amusent ensemble. Les époux redeviennent un tandem. L'apothéose de ce bonheur reconquis a lieu à la fête foraine, nous commenterons cette scène plus loin dans ce chapitre.

Murnau complète son portrait positif de la ville quelques années plus tard dans *City Girl*. Les premières images de Chicago sont celles d'une salle de marché grouillant de monde où l'on suit le cours du blé, évoquant *A Corner in Wheat*. Elles sont rapidement suivies d'une

scène dans un restaurant, où Kate, qui rêve d'une autre vie dans la nature en regardant les photos d'un calendrier, remarque Lem. Dans le tohu-bohu de la salle, il se distingue par son calme et son recueillement alors qu'il remercie Dieu pour son repas. Le fait d'agir ainsi en milieu urbain souligne sa différence et le rend singulier aux yeux de la jeune femme. À la fois amusée et charmée, elle l'observe avec attention et bienveillance.



Document 127 – *City Girl* (1930, Fox Film Corp.)

Le jeune homme, quant à lui, se plonge dans la contemplation de cartes postales montrant différents monuments et vues de la métropole. La fascination semble opérer dans les deux sens, puisque la ville, incarnée par Kate, et la campagne, représentée par Lem, semblent se prêter un intérêt mutuel. Chacun des deux protagonistes admirent d'abord une image de l'autre endroit puis un émissaire du lieu. La ville a le pouvoir de faire survenir cette rencontre entre deux êtres antinomiques et deux univers opposés. Le personnage de Kate est capital car il représente l'ouverture d'esprit et l'affabilité de certains citadins qui n'ont pas de mépris pour les gens venus d'ailleurs. Son caractère aimable annonce celui de la jeune aveugle dans *City Lights* (1931, Charles Chaplin Film Corp). Toutes deux représentent la bonté, sans pour autant être trop crédules ; elles connaissent bien la ville et ses travers mais ne se sont pas laissé altérer par la cité. La présence d'individus expansifs et amicaux en ville permet à tous ceux qui s'y rendent de ne pas se sentir déboussolés, rejetés ou attaqués. Bien évidemment, tout le monde n'est pas aussi avenant et sympathique que Kate, mais cela n'empêche pas Lem d'installer ses quartiers dans le troquet où la jeune femme est employée et d'apprécier l'énergie ainsi que la convivialité du lieu. Si les personnages se sentent parfois seuls dans la ville, à l'image de Kate isolée dans sa chambre minuscule et pauvrement meublée, il existe cependant des endroits synonymes de vie et d'entrain, où la solitude ne pèse jamais. La ville représentée par Murnau dans *City Girl* pousse également les deux héros à aller jusqu'au bout de leurs rêves malgré leurs hésitations. Kate décide sur un coup de tête de partir rejoindre Lem et celui-ci de la prendre pour femme alors qu'ils viennent de se rencontrer. Dans le monde urbain, il n'y a pas de place pour les incertitudes et les atermoiements ; les

protagonistes se précipitent vers leur destinée. Leur installation à la campagne va mettre fin à l'euphorie. Même si l'arrivée et la cavalcade à travers champs illustrent l'entente et le bonheur des jeunes gens, une fois établis à la ferme Tustine, ils vont rapidement déchanter et se détacher l'un de l'autre. Dans *Sunrise* et *City Girl*, la ville est un espace de projection manifeste qui permet aux personnages principaux de trouver ou retrouver ce qu'ils cherchent, contrairement au milieu rural qui met en péril l'équilibre des relations. Si l'on a pu croire aux effets néfastes de la grande ville sur les rapports humains, c'est l'inverse qui nous est démontré dans ces films. Loin d'être synonyme de noirceur et d'animosité, il s'agit d'une ville-lumière guidant vers le bonheur.

b.2. Le plaisir dans la ville : les parcs à thèmes

Dans bien des films muets, l'espace citadin est également associé à l'idée de célébration et de jouissance grâce à la présence de grands centres d'amusement à la périphérie de la ville. Dans les zones à la marge, on trouve des lieux d'exutoire où les fantasmes maîtrisés de la population peuvent joyeusement s'exprimer. Dans la société urbaine et industrielle, il est nécessaire de proposer des espaces de frénésie et de folie policée, versions modernes du Charivari ou de la Fête des Fous médiévale permettant de remettre en cause l'ordre établi. De la même manière, les fêtes foraines et les parcs à thèmes aident temporairement à suspendre le cours des codes sociaux traditionnels ; les Américains peuvent ainsi se libérer des contraintes de la vie moderne le temps d'une sortie. De plus, la popularisation de ces espaces de détente à partir des années 1890 témoigne de l'intensification des divertissements de masse et de la révolte vis-à-vis de formes culturelles trop restrictives ou sévères⁷⁶. Coney Island, avec ses kilomètres de plage et ses nombreux parcs d'attractions à proximité de New York, est un des hauts lieux de la ville en fête, largement célébré par Hollywood pendant la période muette. Avant même d'apparaître dans des œuvres de fiction, Coney Island est le sujet principal de nombreux films d'actualités ou courts *travelogues* tournés par Edison Manufacturing, American Mutoscope ou Biograph. Comme l'explique Lauren Rabinovitz, les parcs à thèmes offrent un espace de liberté car ils invitent des millions de gens de classe, de religion et de groupes ethniques différents à « venir apprendre avec leur corps un nouveau concept du modernisme urbain – la célébration du kinétisme et de la

⁷⁶ John F. Kasson, *Amusing the Million : Coney Island at the Turn of the Century* (New York : Hill and Wang, 1978), p. 9.

vitesse, la beauté des technologies industrielles et l'expérience physique de la foule ». Ils soulignent l'importance de la sensation physique associée à la stimulation visuelle dans les nouveaux modes de perception⁷⁷. Espace du spectacle total, vivant de jour comme de nuit et attirant des foules gigantesques, Coney Island est gérée par des barons du divertissement populaire qui n'ont de cesse que de créer des attractions trépidantes ou surprenantes, des décors de plus en plus excentriques et impressionnants, et des illuminations à n'en plus finir. Dans ce temple de la démesure, la compétition entre les différents parcs (Steeplechase Park, Luna Park et Dreamland Park) est féroce. Chacun cherche à attirer un maximum de visiteurs en quête de sensations fortes et d'émerveillement. Ils doivent faire vibrer, séduire et offrir du rêve aux multitudes de travailleurs venues chercher du bon temps. À Coney Island, malgré la présence de machines qui rappellent la société industrielle moderne, il faut, à tout prix, faire oublier le monde réel en inventant des univers féériques dans chaque parc ; le mot d'ordre est de créer un monde de chimères, bizarre et fantastique⁷⁸. Bien que situé dans la ville, ce n'est plus la ville mais un ailleurs stimulant l'imagination et la joie.



Document 128 – *Coney Island* (1917, Paramount) – Scène d'ouverture au Luna Park.

Entre 1909 et 1917, plusieurs compagnies cinématographiques produisent des courts métrages comiques sur Coney Island pour valoriser cet espace culturel qui autorise plus de décontraction, de trépidation et de contact intime. Ils mettent en avant l'idée de recherche du plaisir au cœur des parcs à thèmes. De plus, ces films évoquent une sorte de retour aux sources et rendent hommage aux origines, puisqu'ils renouent le lien entre le cinéma et les attractions foraines dont il est issu⁷⁹. La comédie la plus célèbre du genre est *Coney Island* (1917, Paramount), également intitulée *Fatty at Coney Island*. Le film s'ouvre sur des images

⁷⁷ Laurin Rabinovitz, "The Coney Island Comedies: Bodies and Slapstick at the Amusement Park and the Movies", dans Charlie Keil, Shelley Stamp (dir.), *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices* (Berkeley : University of California Press, 2004), p. 173.

⁷⁸ John F. Kasson, *Amusing the Million*, pp. 57-86.

⁷⁹ Laurin Rabinovitz "The Coney Island Comedies", pp. 173-174.

nocturnes du Luna Park brillant de tous ses feux, avant de nous proposer les aventures de Fatty Arbuckle et Buster Keaton qui s'affrontent d'attraction en attraction puis sur la plage, afin de séduire la même jeune femme. La série de gags permet de couvrir toute la topographie du lieu et l'accumulation de situations comiques prime sur la construction d'un véritable récit. La variété des manèges et des activités proposée dans le parc permet de dynamiser de l'action en introduisant des rebondissements : les protagonistes se battent avec une massue, se poursuivent, font un tour de montagne russe et de descente des rapides, tombent à l'eau, et se déguisent. Après bien des péripéties, Buster remporte la belle et Fatty finit par passer devant un juge, avant d'échouer en cellule pour avoir troublé l'ordre public. Le film constitue un exemple remarquable de libération physique du fait des contorsions, gesticulations et déplacements répétés des personnages. L'utilisation de plans américains et de plans rapprochés permet d'ailleurs de focaliser l'attention du spectateur sur l'importance des corps dans le parc à thèmes, en particulier celui d'Arbuckle⁸⁰. Coney Island est également célébrée dans *Sunrise* et *The Crowd* car les deux films proposent des séquences de fête foraine. Chez Murnau, elle s'inscrit dans la continuité des images d'allégresse dans la ville. Le couple finit sa journée de luxes et de plaisirs par une sortie nocturne dans un parc à thèmes où l'on peut manger, danser et profiter des attractions.



Document 129 – *Sunrise* (1927, MGM)

Les deux héros sont de plus en plus désinhibés et décontractés, se laissant prendre dans le tourbillon de la fête et se donnant même en spectacle dans un numéro de danse. Les époux sont à nouveau à l'aise l'un avec l'autre et partagent le même bonheur. L'épisode se termine par un grand feu d'artifices au-dessus d'une montagne russe, ce qui ravit la foule des badauds. Le retour vers la campagne marquera la fin de cette parenthèse enchantée. Chez Vidor, Coney Island offre aussi un espace de détente et de fantaisie, aux antipodes du rigorisme du centre-ville où travaille le héros. C'est un lieu qui offre une expérience humaine authentique,

⁸⁰ Laurin Rabinovitz "The Coney Island Comedies", p. 186.

différente d'un monde professionnel désincarné fait de chiffres⁸¹. John Sims et ses compagnons de noce fuient le quadrillage austère du cœur de la cité pour s'évader dans les parcs illuminés où tout bouge, tout tourbillonne, tout glisse pour le plus grand plaisir des visiteurs riant aux éclats. Le trafic ininterrompu des véhicules a été chassé par le mouvement incessant des manèges. Dans ce monde parallèle, tout semble permis, alors Johnny et sa cavalière s'embrassent langoureusement dans le bateau de l'amour. Ils se croient à l'abri des regards, mais des voyeurs les observent avec attention. La population ne subit aucune contrainte dans les parcs d'attraction mais toute intimité lui est également refusée ; il n'y a pas d'espace privé dans ce royaume de l'imaginaire.

Ce sentiment est également présent dans *Speedy* (1928, Paramount) avec Harold Lloyd. Le film met en scène une des attractions les plus célèbres de Coney Island, le « tourbillon humain » (*the human whirlpool*) du Steeplechase Park, qui génère une proximité inhabituelle, voire une promiscuité, entre les participants tassés les uns contre les autres.



Document 130 – *Speedy* (1928, Paramount)

Ce tourbillon suggère la perte du contrôle sur le corps puisqu'il expulse les gens du centre du manège, en les faisant rouler. Ces derniers se retrouvent les jambes en l'air, les jupes retroussées pour les femmes, dans des postures parfois quelque peu suggestives pouvant susciter l'excitation des personnes alentour. Trop occupés à s'accrocher où ils le peuvent pour ne pas tomber, les clients n'ont plus conscience de leurs mouvements ou de leurs attitudes. Ils se tordent dans tous les sens, crient de joie, rient de bon cœur, sans se soucier de ce que l'on peut bien penser d'eux. Le film met en valeur la logique de « rencontre des corps » et de recherche de la jouissance propres à Coney Island⁸². On notera également que le motif de la spirale et le mouvement circulaire des manèges, en particulier de la Grande Roue, sont très présents dans les images cinématographiques des parcs d'attraction. Ils rappellent bien

⁸¹ Gregory W. Bush, "Like "A Drop of Water in the Stream of Life": Moving Images of Mass Man from Griffith to Vidor", p. 230.

⁸² Laurin Rabinovitz "The Coney Island Comedies", p. 188.

évidemment la Roue du Destin (*Wheel of Fortune*) qui fait référence à l'impossibilité de prédire l'avenir, le sort étant capricieux et changeant. L'utilisation de Coney Island dans de nombreux films permet d'introduire des éléments presque merveilleux dans l'univers parfois aseptisé et rigide de la ville. L'Île offre un espace de désorientation orchestrée⁸³, dans lequel les hommes viennent volontairement perdre leurs repères pour finalement (re)trouver qui ils sont. La montagne russe pourrait résumer à elle seule tous les enjeux du parc à thèmes. Cette attraction symbolise le risque et le danger tout en garantissant plaisir et sécurité. Elle donne également l'illusion d'une libération des contraintes spatiales, puisqu'elle se meut tant horizontalement que verticalement, de manière libre et disloquée ; les wagonnets de la montagne russe ressemblent étrangement à ceux d'un train ou d'une rame de métro bougeant de façon improbable⁸⁴. Ainsi, dans la niche des parcs à thèmes, la vie urbaine prend un autre sens, un peu décalé puisque les machines modernes prennent en quelque sorte le pouvoir sur la volonté humaine et entraînent la population vers des relations plus physiques et spontanées, moins rigides ou codifiées⁸⁵. Dans les films, Coney Island apparaît donc comme un espace alternatif procurant délassement et réconfort.

Les dichotomies traditionnelles entre le monde naturel et le monde civilisé sont donc déconstruites ou révisées pour dédramatiser, semble-t-il, les transformations de l'Amérique en pays résolument plus urbain et moins rural. Comme le suggère Richard Slotkin, les mythes étant des moyens d'expliquer les problèmes soulevés par le cours de l'histoire en marche, les représentations légendaires de l'espace seraient alors un moyen d'apaiser les angoisses des spectateurs du début du vingtième siècle. Ils reposent sur un récit plus que sur une structure argumentative et utilisent un langage métaphorique et suggestif plutôt qu'un mode d'expression logique et analytique. Néanmoins, aucun système idéologique basé sur une mythologie, aussi harmonieux soit-il, ne peut totalement exclure les contingences de l'histoire⁸⁶. C'est pourquoi, le cinéma des premiers temps, en tant que témoin de son temps, ne peut camoufler toutes réalités socio-historiques fâcheuses ; certains espaces longtemps fantasmés se révèlent être des leurre regrettables ou des réalités surprenantes.

⁸³ Michael DeAngelis, "Orchestrated (Dis)orientation: Roller Coasters, Theme Parks, and Postmodernism", *Cultural Critique*, no.37 (automne 1997), pp. 107-129.

⁸⁴ Michael DeAngelis, "Orchestrated (Dis)orientation", p. 111.

⁸⁵ Laurin Rabinovitz "The Coney Island Comedies", p. 189.

⁸⁶ Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Significance of the Frontier in American History* (Norman : University of Oklahoma Press, 1992), p. 6.

2. Les espaces démasqués ou révélés

Le cinéma muet américain met en scène bon nombre d'espaces de l'entre-deux, à mi-chemin entre l'enfer et le paradis, où les protagonistes déconcertés se perdent souvent dans l'errance. Trompés par des représentations chimériques, fallacieuses ou erronées, les héros et le spectateur s'égarent dans des lieux qui ne sont, en réalité, pas à l'image de ce qu'ils projettent. Michel Cieutat donne à « l'art du mensonge » une place toute particulière dans l'héritage culturel états-unien car il « permet à l'*homo americanus* d'entretenir en lui une illusion majeure : celle de son pouvoir à concrétiser l'absolu de son rêve »⁸⁷. C'est donc pour sauvegarder les fables nécessaires à la fabrication d'une identité nationale solide que certains espaces ne sont pas présentés pour ce qu'ils sont véritablement. Selon Richard Slotkin, « une culture a son héritage de 'leurre', préservé par des bonimenteurs, conteurs et des historiens désignés », lesquels le transmettent au public sous des formes différentes, qu'elles soient orales ou écrites. L'utilisation répétée du leurre culturel met les modèles symboliques à l'épreuve d'un monde matériel plus grand, et les confronte de fait à leurs limites. Slotkin ajoute que « le cours de l'expérience confirme ou discrédite le symbolisme, la structure étant continuellement confirmée ou soumise à révision »⁸⁸. Les contingences de l'action humaine obligent à constamment réévaluer la valeur des mythes ; si leur parcours commence dans la reproduction, ils se complètent souvent par une transformation ou une actualisation. Ainsi, les mirages fabriqués par le cinéma ne peuvent durer éternellement, et on constate que l'industrie du film œuvre tant à la consécration d'un espace américain mythique et idéal qu'à sa désacralisation, en le confrontant à la réalité. Pour garantir l'efficacité des mythes cinématographiques, il est nécessaire de respecter l'équilibre entre continuité et révision dont parle Slotkin⁸⁹. Pour ce faire, Hollywood semble ne pas hésiter à déconstruire l'image d'une Amérique mythique et essaie d'anticiper les diatribes. L'industrie du film serait donc capable de se réformer et de produire une cosmogonie pondérée correspondant aux exigences d'une culture américaine moderne et d'un contexte mondial de plus en plus global.

⁸⁷ Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome I*, p. 313.

⁸⁸ Richard Slotkin, *Gunfighter Nation*, p. 7.

⁸⁹ Richard Slotkin, *Gunfighter Nation*, p. 7.

a) L'Ouest et la Frontière: violence et désillusion

Le mythe de l'Ouest et de la Frontière est un des plus vieux récits américains. Il permet d'expliquer que toutes les transformations politiques, sociales et économiques du pays ont été causées par un mouvement de détachement, une séparation physique d'avec la ville originelle, rappelant trop le passé européen. Le progrès de la nation est alors nécessairement associé à l'idée d'émigration et d'expansion territoriale qui suit une direction précise⁹⁰. Dès lors, l'Ouest devient le lieu de projection du devenir national et est forcément envisagé de manière positive ; les compagnies de production le vendent comme « Le Grand Ouest » ou « L'Ouest sensationnel » (*The Great West*), où l'Amérique peut s'imaginer démocratique et aventureuse⁹¹. Largement surreprésentée dans les milliers de films de cow-boys, de cow-girls et d'Indiens, l'Ouest filmique est, selon Richard Abel, empruntant l'expression de Benedict Anderson, « une communauté imaginée ». Cette communauté est censée réunir des paysages authentiques de terres vides, arides et inhospitalières, des personnages plus vrais que nature et des histoires haletantes. Cet espace se construit selon des stratégies de production et de marketing orchestrées autour de la répétition et de la variation de thématiques données, vraisemblablement plébiscitées par le spectateur⁹². Certains détails, comme par exemple la présence nécessaire des Indiens, ont une incidence sur les retombées commerciales et les politiques d'exportation puisque l'Ouest doit être en accord avec l'idée que le public américain s'en fait mais aussi avec les attentes prétendument pittoresques des audiences étrangères⁹³. Ces images jouent un rôle non-négligeable dans l'élaboration d'un imaginaire moderne du Nouveau Monde qui intervient dans le processus d'américanisation du pays mais aussi du reste du globe : les westerns laissent une empreinte spécifique de l'Amérique en tant que terre des possibles et espace inclusif où chacun peut trouver sa place⁹⁴.

Cependant, cette vision, certes fictive et quelque peu biaisée, intègre une composante majeure de l'Ouest, à savoir le conflit et la violence qui en découle. Comme le rappelle Slotkin, la formation des États-Unis et de l'Ouest est, à tous les stades de l'histoire américaine, marquée par le retour perpétuel des conflits ; d'abord entre les colons et les Indiens, puis entre les colonies et l'Angleterre, suivis de tensions entre les zones frontalières

⁹⁰ Richard Slotkin, *Gunfighter Nation*, p. 10-11.

⁹¹ Richard Abel, "The 'Imagined Community' of the Western, 1910-1913", dans Charlie Keil, Shelley Stamp (dir.), *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices*, p. 143.

⁹² Richard Abel, "The 'Imagined Community' of the Western, 1910-1913", p. 144.

⁹³ Richard Abel, "The 'Imagined Community' of the Western, 1910-1913", pp. 148-149.

⁹⁴ Richard Abel, "The 'Imagined Community' of the Western, 1910-1913", p. 155.

et le centre du pouvoir, pour revenir finalement à des affrontements entre les Américains et les nations indiennes. Le pays n'a eu de cesse que de s'affirmer dans un cycle de réitération de la violence⁹⁵. En nous inspirant des mots d'André Bazin, nous pouvons dire que la naïveté des westerns a été perturbée avec le temps⁹⁶. La progression du genre cinématographique participe à l'élaboration d'un paysage imaginaire où se rencontrent tant des composantes fictives récurrentes et attendues que des endroits et des moments authentiques⁹⁷. En effet, avec le temps, certains films de l'Ouest de qualité supérieur, ne voulant pas se cantonner à raconter éternellement « des histoires d'une grande puérilité », intègrent des éléments plus vraisemblables. Ils n'ont pas la prétention de se vouloir des reconstitutions fidèles mais ils cherchent néanmoins à établir des rapports dialectiques, ou plus directs, avec la réalité historique⁹⁸. Ainsi, loin de représenter l'Ouest uniquement comme un Eldorado où chacun peut espérer trouver une vie meilleure, des productions mettent en avant les désillusions causées par le lieu. Si nous avons vu que l'Ouest pouvait être un espace d'espoir, de régénération ou de rédemption, il peut également symboliser l'agressivité, le désespoir et le manque de perspectives.

Hell's Hinges (1916, New York Motion Picture Corp.), le premier grand succès cinématographique de William S. Hart, rend particulièrement bien compte de cette désillusion. Le titre, « Les charnières de l'Enfer », permet d'apparenter l'Ouest à un purgatoire, une sorte de lieu passage flou ne connaissant aucune règle ou forme d'ordre : « ni la loi ni la religion ne doivent venir s'installer à Hell's Hinges » (*neither law nor religion shall ever come to Hell's Hinges*) disent les gens du coin⁹⁹. On accède donc à l'antre du démon, un royaume de l'anarchie (*lawlessness*) et de la violence. La ville de l'Ouest où se situe l'action est le terrain des affrontements entre une clique de brigands et de mercenaires, ayant fait main basse sur la bourgade, et une communauté religieuse menée par un pasteur de la ville, désireux de purifier l'endroit. Néanmoins, l'endroit semble tellement difficile à réformer qu'il vaudrait peut-être mieux la détruire. Dans cette atmosphère de chaos, les valeurs se retrouvent inversées ; la loyauté et le courage ne sont pas l'apanage des gens

⁹⁵ Richard Slotkin, *Gunfighter Nation*, p. 11.

⁹⁶ André Bazin, « Le Western ou le cinéma américain par excellence », dans André Bazin, *Qu'est ce que le cinéma ?*, p. 217.

Préface au livre de J.-L. Rieupeyrou, *Le Western ou le cinéma américain par excellence* (Paris : Cerf, 1953).

⁹⁷ Richard Slotkin, *Gunfighter Nation*, p. 233.

⁹⁸ André Bazin, « Le Western ou le cinéma américain par excellence », pp. 219-220.

⁹⁹ Richard Hutson, "William S. Hart's Hell's Hinges in the Progressive Era", dans *Cultures du Progrès*, RFEA, no.122 (4e trimestre 2009), p. 61.

prétendument respectables et les marginaux sont capables de grandes vertus¹⁰⁰. *Hell's Hinges* illustre une tendance du western en germe pendant les premières décennies : les films mettent en lumière le décalage flagrant entre la morale et la loi. Dans cet espace où les hommes sont désabusés, la loi est généralement celle du plus fort, quelle que soit la validité de ses motivations. Ainsi, pour faire la loi, il n'y a pas besoin d'une conscience ou de rigueur éthique. Les hors-la-loi et ceux qui la font se ressemblent donc parfois étrangement ; les criminels peuvent même finir par incarner un ordre moral plus intègre dans certains films. La justice, extrême et expéditive, est un simulacre vide de sens dans lequel les symboles de pouvoir ne reflètent pas le mérite¹⁰¹. Comme le souligne Bazin, « l'épopée se fait tragédie par l'apparition de la première contradiction entre la transcendance de la justice sociale et la singularité de la justice morale, entre l'impératif catégorique de la loi [...] et celui non moins irréductible de la conscience individuelle »¹⁰². Richard Hutson note qu'*Hell Hinges* essaie de donner un aperçu de l'Ouest véritable (*the real West*) qui ne se caractérise ni par la simplicité ou la facilité d'une pastorale sur la Frontière mais plutôt par l'incohérence et le désordre¹⁰³. Il semble alors légitime que le héros, Blaze Tracy, réduise cette porte de l'enfer en cendres pour tenter de régler tous les problèmes.

Dans l'Ouest, les choses ne sont décidément pas ce qu'elles sont supposées être. Cette hypothèse se vérifie également dans d'autres films plus tardifs comme *The Wind* (1928). Dans cette production, le Texas imaginé par Sjöström est un espace indéfini, une sorte de néant indistinct, impossible à embrasser du regard à cause des vents permanents qui le balayent et le masquent. L'Ouest perd sa valeur de lieu de projection pour devenir un lieu d'isolation, de désolation, et finalement de crise. La grande tromperie de l'Ouest repose sur le principe suivant : c'est un espace qui crée des attentes fortes mais qui ne tient pas ses promesses. Le nom du lieu-dit où se rend Letty en fournit un exemple saisissant. L'endroit s'appelle ironiquement *Sweetwater* mais on n'y trouve qu'un désert aride et pas une goutte d'eau douce qui permettrait de vivre de l'agriculture. Le sable a remplacé l'eau, absolument inexistante, si bien que les habitants s'en servent pour laver la vaisselle et frotter leur linge. On a le sentiment que cet Ouest se rit des hommes, les emmène sur de fausses pistes, les induit volontairement en erreur pour mieux les égarer. Letty pensait y construire une vie meilleure que celle connue à l'Est mais elle n'y trouve que le désenchantement. Le rêve tourne

¹⁰⁰ Richard Hutson, "William S. Hart's *Hell's Hinges* in the Progressive Era", p. 62.

¹⁰¹ André Bazin, « Le Western ou le cinéma américain par excellence », pp. 223-224.

¹⁰² André Bazin, « Le Western ou le cinéma américain par excellence », p. 225.

¹⁰³ Richard Hutson, "William S. Hart's *Hell's Hinges* in the Progressive Era", p. 68.

rapidement au cauchemar: ses cousins la rejettent, elle épouse un homme dont elle a peur et qu'elle ne veut pas approcher, celui qu'elle prenait pour un gentleman la viole, elle est contrainte de vivre dans le dénuement le plus total car la terre n'a rien à offrir. Balayée par les vents la région est impropre à l'agriculture, seuls les hardis, qui, comme Lige, n'ont pas peur de braver les tempêtes pour transporter et négocier des bêtes, peuvent espérer y vivre, mais sans prospérer. Dans cet Ouest maudit, l'Amérique ne peut s'imaginer comme une nation de fermiers et ferait mieux de s'envisager comme une nation de combattants armés (*Gunfighter Nation*), pour reprendre l'expression de Slotkin ; les hommes doivent en effet lutter contre les éléments mais aussi leurs congénères pour assurer leur survie. On a l'impression que l'Ouest devient un espace de régression plus que de progrès, sans pour autant signifier un retour à une vie plus primitive et plus rurale. On croyait ne trouver que de fausses valeurs dans le monde civilisé, on peut se faire pareillement duper sur la Frontière.

Les impulsions réalistes en jeu dans certains westerns sont malheureusement conditionnées par un réseau de conventions formelles correspondant aux désirs présumés du public. Ainsi, ceux qui veulent proposer une vision plus authentique de l'Ouest, comme William S. Hart, doivent arriver à un compromis entre les faits et les représentations cinématographiques normatives, à des « versions de la réalité qui se conforment aux attentes issues d'une mythologie 'fausse' mais culturellement prépondérante »¹⁰⁴. Dans le cas des films sur l'Ouest, l'authenticité doit toujours s'imbriquer dans des formules que l'on renouvelle pour tranquilliser et fidéliser le spectateur, mais on peut se demander s'il en est de même dans les films abordant la question d'autres espaces.

b) La remise en cause des vertus du monde moderne

La passion grandissante de l'Amérique pour la modernité et l'étendue de ses manifestations trouve néanmoins ses limites dans plusieurs films réalisés à partir des années 1920. Dans ces œuvres, le réalisme social prend le pas sur l'idéalisme et la confiance en le progrès technique. Les aspects négatifs de la société de consommation et de production de masse présentés dans ces œuvres semblent ébranler le géant industriel américain et sa prospérité. En revanche, au début du vingtième siècle, le mouvement progressiste, ayant foi en l'amélioration des conditions de vie, arrive à entraîner les États-Unis dans une véritable

¹⁰⁴ Richard Slotkin, *Gunfighter Nation*, p. 233.

croisade pour changer la société et réduire les inégalités. Les actions politiques, le travail des réformateurs et des travailleurs sociaux ainsi que les initiatives individuelles, menés sur les plans national et local s'attachent à combattre la pauvreté, l'ignorance, les maladies et l'injustice dans les grandes villes américaines. L'aube du vingtième siècle se caractérise par un désir de s'attaquer réellement aux problèmes, de prendre les choses à bras le corps à tous les niveaux. Le progressisme reflète un consensus parmi la population : les bouleversements survenus au cours du dix-neuvième siècle ont produit de grands déséquilibres, contraires aux idéaux américains ; il faut maintenant œuvrer à recréer un environnement social et économique plus équitable, en accord avec les valeurs nationales ancestrales. Il devient nécessaire de réconcilier le changement et la tradition¹⁰⁵. Pour les réformateurs, toutes les avancées concernant la totalité des sphères de l'effort humain doivent être utilisées pour bonifier la qualité de la vie. Il faut que l'individu puisse trouver sa place dans un monde qui lui est de plus en plus étranger. Il devient nécessaire de remplacer le système hérité du dix-neuvième siècle car il se détériore et n'est plus en prise avec les nouveaux besoins du citoyen. Une des convictions fortes du progressisme est que la science et les utilisations du raisonnement scientifique rationnel peuvent apporter des réponses à biens des maux sociaux de l'époque¹⁰⁶. Malheureusement, ces nombreux efforts de justice sociale et d'adaptation aux exigences du monde moderne sont anéantis à la fin des années 1920, avec l'effondrement du système financier et économique américain, donnant lieu à une Grande Dépression d'envergure mondiale. Ces évolutions socio-historiques se reflètent clairement sur le cinéma des premières années puisqu'on peut observer un engouement pour les promesses de la société urbaine et industrielle en premier lieu, suivi d'une mise en accusation de ses excès et de ses travers à la fin de la période. La fascination pour l'organisation et la rationalisation laisse place à une inquiétude face au chaos généré par les machines.

Deux films vont mettre en lumière les incohérences de ce monde nouveau, l'un venu d'Europe, *Metropolis* (1927, UFA), l'autre réalisé aux États-Unis, *Modern Times* (1936, Charles Chaplin Film Corp.). Produits à neuf ans d'intervalle, ils soulèvent néanmoins des problématiques communes, le film de Lang ayant vraisemblablement fortement inspiré le travail de Chaplin.

¹⁰⁵ Walter Nugent, *Progressivism: A Very Short Introduction* (Londres et New York : Oxford University Press US, 2010), pp. 1-3.

¹⁰⁶ Garth Jowett, *Film : The Democratic Art*, pp. 74-75.

<i>Metropolis</i>	<i>Modern Times</i>
	
	
	
	
	

Document 131 – *Metropolis* (1927, UFA), *Modern Times* (1936, Charles Chaplin Film Corp.)

Les séquences d'ouverture se ressemblent d'ailleurs de manière troublante et certaines images semblent se répondre directement. Les deux films témoignent de l'échec des projets d'amélioration sociale et de la permanence de la pauvreté des travailleurs sur les chaînes de montage. Il existe un décalage notoire entre les promesses des visions d'avenir et les réalités sordides du monde moderne. L'usine devient un lieu d'aliénation qui détruit les aspirations individuelles et transforme les salariés en troupeau docile aisément contrôlable. Dans un monde où le temps est synonyme d'argent, comme le suggère l'image de la pendule, les films s'attachent à illustrer le combat de l'homme ordinaire pour sa survie dans un univers automatisé et déshumanisé, mais aussi en temps de crise économique pour *Modern Times*. La technologie qui a le pouvoir de réduire les coûts et de rendre la vie plus facile peut aussi détruire.

La vulnérabilité du travailleur est grande car on n'hésite pas à le sacrifier pour les besoins du progrès et la vie humaine perd ainsi toute sa valeur. Dans *Metropolis*, Freder, le fils du maître absolu de la ville, se rend dans la salle des machines et voit le gigantesque dispositif se transformer devant ses yeux en Moloch, divinité monstrueuse dans la gueule de laquelle des esclaves, puis des ouvriers sont poussés. L'hallucination du jeune homme permet de révéler la réalité diégétique que cache le lieu, en rapprochant le destin des travailleurs et celui des victimes sacrificielles des sociétés ancestrales¹⁰⁷.



Document 132 – *Metropolis* (1927, UFA)

Dans *Modern Times*, Chaplin, exprimant pour la seconde fois une opinion politique affirmée¹⁰⁸, partage les mêmes inquiétudes sur la servitude moderne en place. Il considère qu'intégrer l'individu dans une matrice de gigantesques institutions est une menace

¹⁰⁷ Julie Barillet, « L'Envers du décor : les villes dans le cinéma allemand weimarien (1919-1933) », dans Julie Barillet, Françoise Heitz, *La Ville au cinéma* (Arras : Artois Presses Université, 2005), pp. 25-26.

¹⁰⁸ Dimitri Vezyroglou, « Chaplin/Charlot, une figure en équilibre dans le siècle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, no. 89 (Jan.-Mar. 2006), p. 124.

Tandis qu'il avait adopté une posture relativement neutre tout au long des années 1910 et 1920, mis à part son soutien à l'effort de guerre, Chaplin se met à dénoncer les injustices sociales et les périls politiques au cours des décennies suivantes avec *City Lights* (1931), *Modern Times* (1936) et *The Great Dictator* (1940).

permanente, l'affectant sur le plan politique, économique et scientifique. Chaplin s'indigne car il a le sentiment que l'homme s'est fait happer par ces forces sans réfléchir aux conséquences sur son devenir. Le citoyen moderne s'est laissé manipuler aveuglément sans faire intervenir son libre arbitre, et il est maintenant temps qu'il réagisse afin de se libérer du prétendu déterminisme qui l'emprisonne¹⁰⁹. En choisissant la facilité, l'homme moderne se retrouve enfermé dans un espace mécanisé contraignant. Sa soumission volontaire à la machine est illustrée par la scène où Charlot accepte d'être le cobaye de son employeur en testant l'appareil à nourrir automatiquement. Attaché à un siège, situé devant une table tournante proposant différents mets, Charlot est alimenté par un automate. Les premières étapes se passent sans heurt : la machine porte tranquillement la nourriture à ses lèvres, lui accorde le temps de manger, puis lui essuie la bouche. Malheureusement, quand arrive le troisième plat, le maïs, elle s'emballe et rien ne va plus. Son rythme s'accélère et la dégustation se transforme en gavage, voire en torture.



Document 133 – *Modern Times* (1936, Charles Chaplin Film Corp.)

Au lieu d'arrêter l'expérience, les cols blancs de l'usine décident de reprendre à zéro sans se soucier des désagréments subis par Charlot. Ils s'assurent même de son obéissance en postant un technicien de contrôle à ses côtés. La machine lui renverse la soupe dessus, essaie de lui faire avaler un boulon, lui écrase un tarte à la crème en pleine figure et le frappe. Malgré ses cris et sa détresse, il n'est pas libéré par les hommes venus assister aux essais et ne doit son salut qu'à l'explosion du moteur. Il tombe alors évanoui, dans l'indifférence générale ; les industriels ne se soucient absolument pas de lui et quittent la pièce en discutant des dysfonctionnements de leur produit. L'usine est un lieu stérile et dénaturé, où les relations traditionnelles semblent avoir disparu. L'âge de la technocratie est synonyme d'absence de compassion et de déshumanisation. La machine, image centrale du film, incarne un système automatisé irrationnel. Dans cet univers incohérent et enragé, on essaye de préserver une

¹⁰⁹ Charles Chaplin, *My Autobiography* (New York: Simon & Schuster, 1964), pp. 508-509, dans Philip G. Rosen, "The Chaplin World-View", *Cinema Journal*, vol. 9, no. 1 (automne 1969), pp. 7; 12.

apparence d'ordre alors qu'en réalité plus rien n'a de sens¹¹⁰.

Dans la scène d'usine suivante, *Modern Times* continue de dénoncer l'Amérique du fordisme et de la sur-mécanisation ainsi que l'exploitation de l'individu. Charlot, pressé par son contremaître, doit suivre une cadence effrénée pour effectuer la tâche qui lui incombe et reproduire avec dextérité des gestes identiques et précis. Peu à peu les mouvements humains se calquent sur ceux des machines et adoptent leur rythme répétitif et automatique. La figure humaine obéit docilement à son environnement et robotise machinalement ses gestes. Les effets comiques découlent de ces gesticulations incontrôlables et la satire de l'industrialisation à outrance passe par le ridicule de cette pantomime non maîtrisée¹¹¹. N'arrivant plus à se caler sur le rythme de la machine, Charlot est gagné par la panique et se couche sur la ligne pour aller plus vite. Un de ses compagnons d'infortune, alarmé par son comportement étrange, annonce déjà le sort qui attend le petit homme: « Il est fou ! » (*He is crazy !*). Charlot se retrouve accroché aux pièces sur lesquelles il travaille puis aspiré par la chaîne d'assemblage. Commence alors son voyage dans les entrailles de la machine. Pris dans l'engrenage infernal des gigantesques rouages mécaniques, il est entraîné et transporté sans pouvoir faire quoi que ce soit. Il ne semble pas vraiment se rendre compte de la situation et continue de serrer les boulons qui se présentent à sa portée.



Document 134 – *Modern Times* (1936, Charles Chaplin Film Corp.)

Après un court trajet, Charlot est expulsé, pour ne pas dire recraché, comme s'il n'était pas vraiment digeste pour ce géant de fer. Le malheureux ne ressort pas indemne de cette plongée au centre de la machine ; il a sombré dans la démence. Les tourments de l'homme moderne résultent de la perte du contrôle sur son propre corps et sur le monde qui l'entoure. Privé de toute forme d'autorité, il ne peut que subir les aléas et les caprices de la société. Il est alors essentiel qu'il abandonne ce rôle passif et reconquiert la maîtrise de son propre destin. C'est

¹¹⁰ Geoffrey W. Guevara-Geer, "*Lazarillo de Tormes* and the Little Tramp of *Modern Times*: Two Modern *Pícaros* Find their Way", p. 243.

¹¹¹ Garrett Stewart, "Modern Hard Times: Chaplin and the Cinema of Self-Reflection", *Critical Inquiry*, vol.3, no.2 (hiver 1976), pp. 297-298.

ce que tente de faire Charlot quand il entame sa danse de l'assemblage, mais il est déboussolé et ne dispose plus véritablement de sa raison. Ce n'est qu'au prix d'une crise de nerf qu'il retrouve une certaine emprise sur son corps et redevient libre en exécutant un ballet insolite grâce auquel il reprogramme l'espace autour de lui. L'usine prend une valeur nouvelle ; ce n'est plus un lieu de rentabilité mais le théâtre de sa folie. Il va même jusqu'à s'attaquer à cet espace d'aliénation : il endommage les engins et les lignes, frappe les travailleurs et s'en prend aux employés de bureau. Il refuse d'être un maillon de la chaîne, et, pour regagner son individualité, il transforme l'usine en utilisant sa propre machinerie contre elle. Pourtant, le héros ne semble pas être en mesure de regagner son humanité et développe des comportements animaux en imitant l'âne ou en pourchassant de ses ardeurs les femmes. Sa rébellion désaxée n'est pourtant qu'éphémère puisqu'elle est vite maîtrisée par la police qui le fait interner pour soigner sa dépression soudaine.



Document 135 – *Modern Times* (1936, Charles Chaplin Film Corp.)

La modernité dérisoire peinte par le film met en avant une éthique de la production qui s'avère stérile ; cette structure sociale a perdu toute valeur réelle et menace l'individu¹¹². Le futur de l'humanité ne s'annonce donc pas sous les meilleurs auspices puisqu'on en souligne la précarité et l'inconsistance. Dans une Amérique sclérosée par le rigorisme de la croissance industrielle, la liberté ne s'exprime que dans les comportements jugés déviants, et les éléments perturbant la machine bien huilée de l'ordre social moderne sont expulsés dans des espaces marginaux. Finalement, dans *Modern Times*, les lieux de contrôle tels que l'hôpital ou la prison sont plus rassurants pour Charlot que le monde hors de ces murs surveillés ; dans les rues du pays en crise ou dans le port, ne règnent que le chaos et la violence. La tranquillité n'existerait donc que dans le confinement de certains endroits habituellement synonymes

¹¹² Geoffrey W. Guevara-Geer, "Lazarillo de Tormes and the Little Tramp of *Modern Times*: Two Modern Pícaros Find their Way", p. 244.

d'exclusion¹¹³, puisqu'à l'extérieur il n'y a que pauvreté et misère, liées à la crise et au chômage massif. Ainsi, dans ce film muet tardif, qui témoigne du refus de Chaplin de se prêter aux règles de production du cinéma moderne et parlant, l'Amérique, berceau du progrès technique, n'offre que peu de perspectives réjouissantes à ses citoyens. Certains chercheurs considèrent que le cinéaste et acteur britannique adopte, malgré la présence de sons enregistrés, un silence partisan et lourd de sens, afin de souligner l'absence de communication réelle entre les gens. Renoncer à intégrer des dialogues parlés lui permet de renforcer la satire sociale¹¹⁴. Alors que des espoirs avaient pu être fondés quelques années auparavant, certains films peignent un tableau crépusculaire de la fin des *Roaring Twenties*, laissant presque entendre que la civilisation occidentale n'aurait plus rien à proposer.

c) Le reste du monde

On a pu croire que le cinéma hollywoodien des premières années était exclusivement centré sur une mise en scène égocentrique de la nation et de son territoire, excluant l'espace international et les autres pays de sa vision mythique, or ce n'est entièrement pas le cas. Il est vrai que l'Amérique reste le thème de prédilection du cinéma américain. Cependant, il serait erroné d'affirmer que l'industrie du film ne s'intéresse pas au reste du monde. Au début du vingtième siècle, les différentes nations sont confrontées à une nouvelle phase de mondialisation, il est donc logique qu'il y ait pénétration états-unienne à l'étranger et apports étrangers aux États-Unis puisque les influences culturelles sont de plus en plus transnationales. Les échanges amenés par le cinéma font intervenir des principes d'exclusion et d'inclusion, tant est si bien qu'Hollywood ne peut se contenter de donner, il reçoit et intègre aussi certains éléments des cultures avec lesquels il est en contact, mais en en faisant bien évidemment sa lecture propre¹¹⁵. Ainsi, l'Amérique n'est pas la seule « communauté imaginée » par le cinéma qui évoque le reste du monde, majoritairement en véhiculant une certaine image des gens qui le peuplent et parfois grâce à la représentation de pays choisis.

¹¹³ Pour Guevarra-Geer, Charlot est un parasite de la société qui n'arrive à obéir à ses règles, vraisemblablement car elles n'ont plus de sens. Ainsi, il n'est bien qu'en marge de cette société à la dérive. Son caractère marginal s'exprime dans les lieux où il se sent à l'aise et dans son rapport au temps. Il est toujours en décalage avec la norme.

Geoffrey W. Guevara-Geer, "*Lazarillo de Tormes* and the Little Tramp of *Modern Times*: Two Modern *Pícaros* Find their Way", pp. 238-239.

¹¹⁴ Garrett Stewart, "Modern Hard Times", p. 304.

¹¹⁵ Susan Hayward, "Framing National Cinemas", pp. 95-96.

La question des relations entre l'Amérique et le monde est d'abord traitée dans le cadre états-unien, avec la problématique du *melting-pot*. L'histoire américaine ainsi que l'évolution géographique du pays sont constamment façonnées par les différentes vagues d'immigration, et cela oblige l'industrie du cinéma à se soucier des groupes ethniques d'origine étrangère. De plus, les immigrants constituant une large proportion du public des premières décennies, l'élément étranger ne peut pas être totalement gommé des productions. L'Autre et son rapport à la norme culturelle en place deviennent donc un des aspects principaux de nombreux films. La rencontre avec la différence suscite des sentiments contraires tels que l'insécurité, la peur, l'anxiété et la haine mais aussi la curiosité, la fascination, l'attraction et le désir¹¹⁶. Le cinéma est peuplé de stéréotypes ethniques, utilisés généralement dans les comédies, allant de l'alcoolique irlandais au commerçant juif, en passant par le noir paresseux, le fermier américain, les mauvais garçons italiens et l'asiatique fourbe¹¹⁷. Ces clichés les enferment dans une image réductrice, qui ne rendent pas compte de leur véritable héritage. De plus, ils sont associés à des comportements types émanant prétendument de leurs origines¹¹⁸. D'autres genres cinématographiques, tels que le mélodrame, abordent également la question des rapports entre blancs et non blancs, de façon à évoquer la présence du reste du monde dans le pays. Au début du siècle, la peur de la miscégenation est très présente dans une Amérique où de plus en plus de gens de couleur accèdent à des statuts sociaux leur permettant en théorie de s'intégrer et de prétendre aux mêmes droits que les blancs. *The Cheat* (1915, Jesse L. Lasky Feature Play Co.) de Cecil B. DeMille, mettant en scène l'acteur américano-japonais Sessue Hayakawa, montre le mépris profond de la société américaine pour les Asiatiques et le refus de les assimiler, même quand ils sont supérieurs aux blancs qu'ils côtoient. Edith Hardy, interprétée par Fannie Ward, accepte de vendre ses faveurs à un riche négociant japonais afin de rembourser des dettes accumulées à la suite d'investissements boursiers douteux. Après réflexion, elle revient sur son engagement et blesse l'homme au cours d'un affrontement. Condamnée pour avoir tiré sur l'homme d'affaires, elle ordonne aux gens assistant au procès de lyncher cet impur qui s'en est pris à la vertu d'une femme blanche. Elle ne dit pas qu'en premier lieu, elle a été fortement attirée par cet asiatique plus séduisant que son rustre de mari. L'irresponsable Edith est sournoise et joue un double jeu. Cependant, le film lui donne raison et Hishuru Tori subit

¹¹⁶ Charles Musser, "Ethnicity, Role Playing and American Film Comedy", pp. 40-42.

¹¹⁷ Charles Musser, "Ethnicity, Role Playing and American Film Comedy", p. 43.

¹¹⁸ Charles Musser, "Ethnicity, Role Playing and American Film Comedy", p. 49.

la fureur de la foule qui le passe à tabac. L'étranger, même s'il ressemble à l'Américain, ne peut pas prétendre à l'égalité¹¹⁹. La thématique de l'Autre dans l'enceinte de la nation revient de la même manière dans les films muets représentant Chinatown, zone de contact entre l'Asie déplacée aux États-Unis et l'Amérique blanche. L'endroit apparaît comme faisant partie de l'espace urbain moderne, mais rejeté à la périphérie et marqué par le principe d'exclusion. Outre *The Cheat*, on pense également à *Broken Blossoms* (1919, United Artists Corp.) de Griffith, même si le Chinatown du film se situe à Londres. Ce type de production arrive à capturer la logique d'Hollywood qui signale la réalité sociale du multiculturalisme américain, tout en ne la cautionnant pas forcément¹²⁰. On s'aperçoit que le cinéma des premiers temps tourne dans tous les sens la question de l'Autre quand il se trouve sur le territoire national américain. Dans un souci de véracité socio-historique, Hollywood prend en compte la diversité et le pluralisme du paysage ethnique du Nouveau Monde qui accueille des émigrés venus de tous horizons. Toutefois, il n'est pas dit que les films valorisent l'idée de leur intégration dans la société américaine. Ils ne suggèrent pas non plus que leur implantation pourrait revitaliser l'identité nationale. L'activité cinématographique a beau être dirigée par les Juifs natifs d'Europe centrale et employer des travailleurs de tous les pays, elle reste néanmoins dominée par l'idéal *WASP* imaginé comme le garant d'une culture unifiée.

Nombreux sont les films qui laissent entendre que la présence d'étrangers sur le sol américain crée un sentiment de proximité dérangeante. Toutefois, quand le cinéma les met en scène dans un autre contexte, à l'extérieur des frontières états-uniennes, ils ne représentent plus nécessairement une menace et cessent d'être vus comme des ennemis. Quand l'Autre dispose d'un espace qui lui est propre, il semble être le bienvenu dans la grande cosmogonie hollywoodienne, basée sur une conception quelque peu raciste des relations entre les peuples. Comme nous l'avons déjà vu, la mise en scène d'autres pays et de personnages de nationalités différentes dans les films américains a une incidence sur l'accès des produits hollywoodiens aux marchés internationaux¹²¹. Ces enjeux commerciaux encouragent l'industrie à élargir le champ des espaces et des populations représentés dans ses œuvres. Si l'on n'accorde pas à l'étranger le droit d'appartenir pleinement à la culture américaine, on ne dénigre pas non plus tout ce qu'il représente. Néanmoins, l'acceptation de l'Autre dans un environnement que le

¹¹⁹ Sumiko Higashi, "Ethnicity, Class and Gender in Film: DeMille's *The Cheat*", dans Lester D. Friedman, *Unspeakable Images*, pp. 127-130.

¹²⁰ Ruth Mayer, "The Glittering Machine of Modernity: The Chinatown in American Silent Film", *Modernism/modernity*, vol. 16, no. 4 (novembre 2009), pp. 664-665.

¹²¹ Ruth Vasey, "Foreign Parts", p. 630.

cinéma lui attribue comme naturel repose sur des stéréotypes, de la même manière que son rejet¹²². Dans le tableau du monde brossé par Hollywood, des préférences marquées pour certains pays et leurs habitants ressortent de manière claire. Les nations d'Europe, les pays d'Amérique latine et les contrées orientales bénéficient souvent d'une image positive dans les productions américaines. Il existe un goût prononcé pour l'exotisme, dont certains cinéastes se font les porte-parole, en particulier Rex Ingram¹²³. On ne peut pas passer sous silence la notoriété de certains acteurs étrangers venus faire carrière en Amérique. Nous avons déjà cité Rudolph Valentino, mais il faut également mentionner Ramón Novarro, Dolorès Del Rio, Alla Nazimova, Pola Negri, Greta Garbo et Anna May Wong¹²⁴, pareillement adulés par les spectateurs et très bien intégrés professionnellement dans le système américain.

Titre	Année	Acteur étranger	Pays étranger représenté
<i>The Four Horsemen of the Apocalypse</i>	1921	Rudolph Valentino Ramón Novarro [apparition]	Argentine
<i>The Conquering Power</i>	1921	Rudolph Valentino	France
<i>The Prisoner of Zenda</i>	1922	Ramón Novarro	Europe
<i>Trifling Women</i>	1922	Ramón Novarro	France
<i>Scaramouche</i>	1923	Ramón Novarro	France
<i>Where the Pavement Ends</i>	1923	Ramón Novarro	Îles Wallis (Polynésie)
<i>The Arab</i>	1924	Ramón Novarro	Syrie
<i>The Garden of Allah</i>	1927	Iván Petrovich	Algérie

Document 136 – Les films exotiques de Rex Ingram¹²⁵

L'Ailleurs créé par Hollywood ne repose pas que sur la présence de protagonistes aux origines multiples ; il s'articule également autour de décors imaginaires, préférés à des vues réalistes prises à l'étranger. Comme le suggère Ruth Vasey, l'industrie fabrique un « royaume mythique », qui n'est pas un signifiant vide mais contient un attirail caricatural de représentations exotiques imprécises, mélangeant de manière disparate et fantaisiste des éléments venant de plusieurs régions du monde. Ainsi, les espaces étrangers proposés par les films partagent des attributs pittoresques communs, illogiques et artificiels. Le monde selon Hollywood se résume à une série de clichés qui ne tiennent pas compte des différences entre

¹²² Sumiko Higashi, "Ethnicity, Class and Gender in Film", pp. 115-116.

¹²³ Rex Ingram, irlandais venu aux États-Unis dans les années 1910, prend l'habitude de situer les intrigues de ses films dans des localités étrangères et de tourner principalement avec des acteurs étrangers comme Rudolph Valentino et Ramón Novarro.

¹²⁴ Valentino, le plus célèbre des étrangers du cinéma muet, est italien. Novarro et Del Rio sont mexicains et cousins. Nazimova est russe, Negri polonaise, Garbo suédoise et Wong japonaise. Arrivés aux États-Unis à des périodes différentes, ils sont utilisés pour jouer des rôles bien spécifiques, puisque les héros non américains se voient attribués des caractéristiques précises. De manière générale, tout personnage étranger personnifie l'inconnu et le mystère de tout ce qui n'appartient pas au modèle WASP ainsi qu'un pouvoir sensuel non-négligeable. Les hommes sont des séducteurs et les femmes sont fatales.

¹²⁵ Ce tableau a été réalisé à partir des données du catalogue de l'American Film Institute.

les localités, et les personnages que l'on y rencontre sont soit « américains » soit « autres »¹²⁶. Les acteurs mentionnés précédemment s'illustrent d'ailleurs par leur capacité quasi magique à endosser une grande quantité d'identités étrangères interchangeables. Le cinéma hollywoodien des premiers temps ne leur offre que la possibilité d'interpréter une identité internationale globale, sans les autoriser à mettre en valeur leurs véritables origines.

Souvent la définition de l'Ailleurs peut aussi reposer sur l'opposition classique entre le Nouveau Monde et le Vieux Continent, à qui l'Amérique doit ses origines mais dont elle rejette avec virulence les dysfonctionnements. On notera que les films traitant de la Grande Guerre, offrent un terrain propice au retour de la vision binaire. L'Amérique est alors mise en scène comme un havre de paix à l'inverse des autres nations belligérantes qui incarnent la barbarie. Les pays européens deviennent le théâtre des combats et l'espace d'expression de la folie humaine. Dans *The Little American* (1917, Mary Pickford Film Corp.), production patriotique soutenant l'effort de guerre américain, DeMille oppose l'opulence et la sécurité du *homeland* au chaos envahissant l'Europe¹²⁷. Selon Leslie Midkiff Debauche, ce genre de films offre un point de vue peu nuancé et met en évidence la façon dont les États-Unis, bercés par leurs préjugés et la conviction de leur supériorité, se voient dans leurs rapports au reste du monde¹²⁸. La comparaison entre l'Amérique et l'Europe est également au cœur d'une production plus tardive, *The Last Command* (1928, Paramount Famous Lasky Corp.). Dirigé par Josef Von Sternberg, ce film présente le parcours atypique du Grand Duc Sergius Alexander qui fuit la Russie bolchevique pour trouver refuge à Hollywood. Interprété par le charismatique acteur allemand Emil Janings, Alexander est trahi puis sauvé par Natalie Dabrova, la femme qu'il aime, avant de traverser l'Atlantique et venir grossir les rangs des milliers d'extras cherchant à faire fortune dans le cinéma. La Russie est présentée dans un *flashback* montrant au spectateur la grandeur puis la déchéance du pays. On y voit le passé de Sergius Alexander au temps de sa gloire militaire, l'affirmation de son amour pour la patrie mais aussi les violences qu'il subit quand il est fait prisonnier. La scène des affrontements avec la foule dans le train est majeure car l'utilisation volontaire de l'obscurité et des contrastes produit une atmosphère oppressante et sombre¹²⁹, annonçant le destin des vieilles

¹²⁶ Ruth Vasey, "Foreign Parts", pp. 636-637.

¹²⁷ Clémentine Tholas, « La « Petite Fiancée de l'Amérique » s'en va-t-en guerre : Mary Pickford et le patriotisme Hollywoodien au féminin », pp. 46-47.

¹²⁸ Leslie Midkiff Debauche, *Reel Patriotism*, pp.35-36.

¹²⁹ Michel Bouvier, « 'The Last Command' : Hollywood, lieu de crépuscule », dans *Hollywood au miroir*, RFEA, no.19 (février 1984), p. 82.

hiérarchies européennes. Bien que cette Russie au moment des troubles de la révolution symbolise la décadence et l'instabilité de l'Europe, l'Amérique n'est pas pour autant glorifiée par Sternberg qui brosse un portrait peu flatteur de l'industrie dans laquelle il travaille. Hollywood est bien un monde industriel dur, où l'on ne fait pas de sentiment¹³⁰. Selon, Kevin Brownlow, les scènes élaborées par Sternberg pour présenter la profession cinématographique sont l'occasion de dire ses « quatre vérités » (*home truths*) à celle-ci, en dénonçant ses travers et ses dérives¹³¹.



La Russie hollywoodienne : fureur populaire et fin des privilèges.

Document 137 – *The Last Command* (1928, Paramount Famous Lasky Corp.)

Dans les studios, le Duc, devenu un homme fragile et chancelant qui a perdu toute sa superbe, est malmené par tous les corps de métier du cinéma, du magasinier à l'assistant du metteur en scène. Il n'est d'abord qu'un figurant parmi tant d'autres, un pauvre bougre anonyme. Cependant, quand il est reconnu par Lev Andreyev, un révolutionnaire exilé et responsable de la réalisation du film, Alexander devient le jouet et la victime de ce dernier. Hollywood lui impose une servitude dégradante dont il ne s'affranchit malheureusement que dans la folie. Recruté pour jouer son propre rôle de général russe blanc, il va mourir de ne pas distinguer le réel du fictif. Au-delà de cette présentation des rapports entre Europe et États-Unis, *The Last Command* est une œuvre remarquable donnant à voir les ressorts et les enjeux du projet démiurgique mené par Hollywood. Proposant une forme de métadiscours, ce film sur la réalisation d'un film révèle les méthodes et les procédés utilisés par l'usine à rêves pour recréer la Russie tsariste et son histoire à grand renfort de décors, d'accessoires et d'effets techniques. Les moyens déployés par les studios pour reconstruire le monde tel qu'ils le voient sont colossaux. L'œuvre de Sternberg met à nu l'artificialité du travail artistique de l'industrie cinématographique, qui confronte une réalité à sa représentation ; par un jeu de miroirs, la première se retrouve détournée et altérée¹³². La réplique du metteur en scène

¹³⁰ Kevin Brownlow, John Kobal, *Hollywood : The Pioneers*, p. 258.

¹³¹ Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By...* (Berkeley : University of California Press, 1976), p. 197.

¹³² Michel Bouvier, « 'The Last Command' : Hollywood, lieu de crépuscule », pp. 81-82.

Andreyev est révélatrice de la posture d'Hollywood vis-à-vis de sa connaissance du monde et de la peinture qu'il en fait : « J'ai fait vingt films russes, vous ne pouvez pas m'apprendre quelque chose sur la Russie ! ». Pas besoin de s'encombrer de détails véridiques, comme l'insigne ne convenant pas à Alexander car elle ne correspond pas au rang de son personnage filmique, puisqu'Hollywood n'a que faire de l'exactitude documentaire quand il crée sa propre version des différents pays. Ayant tourné intégralement en studio, Sternberg confesse avoir écarté tout souci de naturalisme réaliste susceptible de produire une représentation vraisemblable de la Russie et avoir laissé libre cours à son imagination. Ce qui compte pour lui, ce n'est pas tant la réalité du lieu que son essence¹³³. Le souci de la précision n'a pas d'importance dans le processus de création cinématographique, car cela ne fait pas partie des qualités permettant à un film de se démarquer pour s'inscrire dans la durée. Sternberg déclare :

Je n'accorde aucune valeur au fétiche qu'est l'authenticité. Je n'ai aucune considération pour elle. Au contraire, ce que je recherche est l'illusion de la réalité et non la réalité elle-même. Il n'y a rien d'authentique concernant mes films. Rien du tout. Ils ne contiennent pas un seul élément authentique. Quand j'ai tourné *L'Ange Bleu* à Berlin, je n'y avais jamais mis les pieds avant¹³⁴.

A l'instar de *The Last Command*, certains films hollywoodiens posent donc un voile devant le modèle ayant inspiré la mise en scène d'un espace ; ils masquent la référence initiale pour que le spectateur l'oublie et ne retienne que l'image produite par l'industrie du film.

L'univers fabriqué par Hollywood pour raconter l'Amérique et le reste du monde est aussi complexe et riche que la réalité elle-même. Mais le cinéma cherche néanmoins à la transformer et la dépasser. L'industrie du film fonctionne selon un travail de réécriture mêlant une conception mythique et une approche plus naturaliste de l'espace américain en tant qu'unité autonome mais aussi en tant que pièce maîtresse d'un gigantesque puzzle international. Les films muets américains offrent une vision des États-Unis à cheval entre l'imaginaire et le vraisemblable pour que cette cosmogonie fasse rêver tout en répondant aux

¹³³ Josef Von Sternberg, *Fun in a Chinese Laundry* (New York : Mac Millan, 1965), p. 131, dans Michel Bouvier, « 'The Last Command' : Hollywood, lieu de crépuscule », p. 84.

¹³⁴ Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By...*, p. 201.

Ma traduction : "I do not value the fetish of authenticity. I have no regard for it. On the contrary, the illusion of reality is what I look for, not the reality itself. There is nothing authentic about my pictures. Nothing at all. There isn't a single authentic thing. When I made *The Blue Angel* in Berlin, I had never been in Germany before".

Sternberg vient d'une famille d'immigrés allemands et a passé sa jeunesse aux États-Unis. Après avoir travaillé à Hollywood, il connaît son plus grand succès en 1930 grâce à *L'Ange Bleu*, une production allemande avec Marlene Dietrich et Emil Jannings, tournée en Europe. Contrairement à bon nombre de cinéastes européens de l'époque, il n'est donc pas un véritable expatrié cinématographique venu du Vieux continent ; il a plutôt fait le trajet inverse.

interrogations du spectateur, ambassadeur d'une société nouvelle. Entre magnification et observation plus critique, les œuvres dressent le portrait d'un monde moderne aux prises avec l'exaltation nostalgique du passé et la foi en un avenir souvent idéalisé. Les productions permettent de donner plus de sens à une Amérique aux facettes multiples, qui s'explique tant par ses actions antérieures que par ses décisions futures. Ainsi, la représentation filmique d'un espace américain, constitué d'une multitude de lieux définitoires et complémentaires, ne peut se permettre d'être trop simplificatrice si elle veut servir au mieux le grand projet de célébration orchestré par Hollywood. En outre, il lui faut également intégrer des sensibilités différentes, liées à l'internationalisation progressive du cinéma national, pour que l'Amérique demeure un espace de projection pour les Américains et les non Américains.

CONCLUSION



Document 138 – Mary Pickford sur le tournage de *Little Annie Rooney* (1925, Mary Pickford Co.).
Source: Isabelle Champion, Laurent Mannoni, *Tournages: Paris–Berlin–Hollywood, 1910-1939*¹.

« *The parade's gone by...* : le défilé s'en est allé, la fête est terminée.... ». Le titre choisi par Kevin Brownlow pour son ouvrage est tiré d'un entretien avec le scénariste et cinéaste Monte Brice ; il reflète le sentiment de nombreux professionnels vis-à-vis du cinéma muet, art jugé obsolète après le passage au cinéma parlant. Or, dès les années 1970, Brownlow et d'autres sentent que le cinéma des premiers temps ne doit pas tomber en désuétude. En effet, l'étude des origines de cette pratique culturelle permet de comprendre le fonctionnement et les ambitions du cinéma hollywoodien, média préféré des États-Unis

¹ Isabelle Champion, Laurent Mannoni, *Tournages : Paris–Berlin–Hollywood, 1910-1939* (Paris : Le Passage Éditions, 2010), p. 119.

pendant de nombreuses années, et de mettre en perspective les intérêts commerciaux qui semblent actuellement le dénaturer et entraîner son déclin. Pour Brownlow, il faut « recapturer l'esprit de cette époque », si riche à ses yeux². Réhabiliter le cinéma muet permet de rendre hommage aux hommes et aux femmes qui ont développé les techniques et les savoir-faire destinés à créer un divertissement magique, un média influent nous touchant encore aujourd'hui.

En nous inscrivant dans un champ de recherche introduit il y a près de quarante ans et en plein essor depuis les années 1990, nous avons tenté de comprendre l'Amérique par son cinéma, en opérant un retour en arrière. Nous avons voulu observer comment les principes structuraux du cinéma américain ont été posés très rapidement et prendre la mesure de leur efficacité comme de leur pérennité. Nous avons le sentiment que « la fête était loin d'être terminée », puisque le passé du cinéma semblait avoir une incidence majeure sur son présent. Le point de départ de notre recherche reposait sur une série d'interrogations concernant la place de l'activité cinématographique muette dans une société américaine s'éveillant à la modernité urbaine et industrielle mais aussi dans un contexte international marqué par une phase spécifique de la mondialisation, à savoir l'américanisation. La conquête de territoires réels, commerciaux et mentaux étant au cœur de notre questionnement, nous avons choisi de centrer notre propos sur le motif de l'espace, constitutif de l'imaginaire collectif américain.

D'abord, nous nous sommes demandée de quelle manière l'industrie du film, née à la fin du dix-neuvième siècle, est parvenue à prendre possession de l'Amérique et à toucher la majorité des esprits, s'enracinant ainsi dans un espace physique et un espace psychologique. Quelles méthodes cette activité au début balbutiante a-t-elle utilisées pour devenir prééminente et presque indétrônable ? Il s'avère que, dès les années 1900-1910, la création d'espaces professionnels précis, exploitant les ressources régionales du pays et surtout le surgissement d'une ville dédiée aux films sont des facteurs déterminants dans la réussite de l'entreprise cinématographique américaine. Cette industrie construit sa prospérité en élaborant des techniques et un langage qui lui sont propres. Elle prend de l'ampleur en implantant partout des espaces cinématographiques protéiformes, dévolus à la production et à la diffusion des images en mouvement. Le succès passe par une couverture de toutes les zones géographiques disponibles et l'établissement d'une capitale. Le cinéma américain se

² Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By...*, p. 1.

développerait alors comme une sorte de pays autonome virtuel, avec ses institutions, ses codes socioculturels, ses lieux de pouvoir, ses modes de communication et ses idéaux³, cependant intégré dans un pays réel. On peut l'imaginer comme une organisation sociale hors norme, en marge de la société traditionnelle des États-Unis, guidant néanmoins cette dernière au moyen des images filmiques. À l'inverse de New York ou d'autres grandes villes américaines où la culture et les loisirs occupent une large place, Hollywood est le cœur d'une industrie avant d'être réellement une cité ; elle vit presque uniquement par et pour le cinéma⁴.

En effet, le cinéma puise sa vigueur dans les images qu'il conçoit et qui semblent parler à l'Amérique comme aucun média ou aucune forme culturelle ne l'ont fait auparavant. Offrant une nouvelle expérience commune, le cinéma parvient à réunir physiquement et psychologiquement les individus, quelle que soit leur appartenance sociale ou ethnique. Alors, étroitement rapprochés les uns des autres dans des espaces cinématographiques, les spectateurs vont réaffirmer des sentiments communs et des idées collectives permettant de créer une unité⁵. Le cinéma devient un foyer de la société moderne du début du siècle et la caisse de résonance de ses préoccupations. L'art des images en mouvement se présente comme le mode d'expression adéquat pour une société en pleine évolution, où l'urbanisation, l'industrialisation et le grand brassage culturel lié à l'immigration déstabilisent l'individu. Comme d'autres formes artistiques, les images cinématographiques utilisent un langage explicite et accessible, renvoyant directement à des conceptions contemporaines de la vie puisque les cinéastes montrent un univers certes inventé, mais à partir d'une perception du monde dans lequel ils vivent⁶. La population va s'en servir pour se créer de nouveaux repères. Ainsi, le cinéma apparaît véritablement comme une force en mouvement que l'on ne peut arrêter.

Nous avons ensuite cherché à comprendre comment le cinéma, dès ses premières années d'existence, avait réussi à accéder à un statut plus large que celui de simple divertissement populaire pour devenir un média de masse et une arme puissante au service d'une Amérique s'éveillant à un rôle de leader mondial. Comment le cinéma, s'adressant aux Américains mais aussi aux populations étrangères, est-il devenu un instrument efficace de

³ Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By...*, p. 36.

⁴ Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By...*, p. 38.

⁵ Emile Durckheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, (Paris : PUF, 1960 [1^{ère} édition 1912]), p. 610.

⁶ Jean Arrouye, « L'Art, reflet de la société », conférence du 23/03/2008

Accessible sur le site : http://www.canal-u.tv/themes/lettres_arts_langues_et_civilisations/arts/arts_visuels_et_plastiques/l_art_reflet_de_la_societe_jean_arrouye

l'impérialisme culturel états-unien ? Il est apparu que l'industrie du film n'aurait vraisemblablement pas pu s'étendre de manière aussi impressionnante sans la Première Guerre mondiale. Témoin d'une époque de grands changements, où l'international prend graduellement le pas sur le national, le cinéma ne doit pas uniquement son succès à lui-même. C'est malheureusement une crise à l'échelle mondiale qui lui fournit les moyens de son expansion car le temps des combats est particulièrement favorable au développement des moyens de télécommunications modernes. À partir de 1917, dans un souci de mobilisation totale, le gouvernement américain, secondé par le Comité d'information publique, met le cinéma au service de la nation, lui offrant alors un statut d'ambassadeur privilégié. Pour rendre la cause américaine juste aux yeux du monde, le cinéma dispose désormais d'une puissance nouvelle, sur le plan commercial et idéologique, qui lui permet de s'imposer facilement vis-à-vis de la concurrence étrangère. Le contexte géopolitique a donc des répercussions opportunes sur ses activités internationales.

Le grand partenariat entre l'industrie cinématographique et Washington ne s'arrête pas avec la fin du conflit armé puisque le soutien gouvernemental perdure, à condition toutefois qu'Hollywood apprenne l'autodiscipline et réponde aux attentes du pouvoir. La sphère politique comprend les enjeux d'une collaboration durable avec le cinéma, cependant elle le craint car elle a vite pris conscience de l'ascendant de ce nouveau média sur les populations à l'étranger. Les autres pays voient d'ailleurs d'un mauvais œil le protectionnisme américain en matière de cinéma et s'indignent des politiques de distribution et d'exportation favorables à Hollywood. Ces avantages, déloyaux selon eux, empêchent toute forme d'échanges réciproques entre les différentes cultures. Dans les nations alarmées par l'ombre de la domination américaine, une grogne internationale s'élève. On conteste avec vigueur l'hégémonie cinématographique qui se met en place, faute de concurrent économiquement viable dans une Europe ruinée par la guerre. Alors que les spectateurs du monde entier accueillent les films américains avec un grand enthousiasme, les gouvernements et les milieux professionnels perçoivent le cinéma américain comme une menace sérieuse, à l'échelle nationale comme internationale. Dès les années 1910-1920, on redoute les effets de l'américanisation du monde.

Finalement, nous nous sommes aussi interrogée sur la valeur homogène et universelle que pouvaient recouvrir l'espace et le paysage américains présentés par l'Hollywood des prémices qui cherche, semble-t-il, à mêler réalisme et légende. De quelle façon les premières

représentations cinématographiques de l'espace américain ont-elles contribué à un projet promotionnel global visant à façonner une certaine image de l'Amérique, destinée d'abord aux Américains, puis aux étrangers ? Nous avons pu voir que les rapports de l'homme à son espace direct ainsi que sa capacité à se projeter dans des espaces désirés sont des phénomènes capables de parler à tous. Ainsi, la géographie, qu'elle soit familière ou extraordinaire, réelle ou magnifiée, va permettre à Hollywood de réunir des publics de différents horizons. Les films de l'époque organisent l'espace selon de grands repères facilement identifiables ou des systèmes symboliques élémentaires afin de ne jamais égarer le spectateur. Proposant parfois une vision morale du paysage, les productions guident le public dans un univers simple, en apparence. Des sous-ensembles emblématiques se détachent : les quatre points cardinaux marqués par l'histoire ancienne et récente, le monde naturel et le monde civilisé, les lieux et objets de déplacement, les zones marginales. D'une part, le cinéma muet combine une sélection du meilleur de l'Amérique et de ses régions avec une vision utopique pour que les films offrent une image idéale pouvant faire rêver tout spectateur. D'autre part, l'industrie du film semble avoir compris un fait majeur : le spectateur a envie de se retrouver dans une réalité quotidienne, même si elle n'est pas toujours plaisante. Le déjà-connu ravit autant que l'inconnu, alors le cinéma des premiers temps s'évertue à revisiter ce qui semble banal pour le rendre admirable.

Néanmoins, les films de la période muette ne proposent pas une représentation entièrement aseptisée des États-Unis ; ils donnent à voir les failles, les fêlures et les incohérences du pays pour le plus grand plaisir du public. Dans un espace américain loin d'être parfait, des épopées peuvent s'écrire, des combats peuvent être menés pour vaincre les crises et des héros se révéler. L'ambition du cinéma des premiers temps est aussi d'ébranler les mythes fondateurs pour enrichir le portrait cinématographique du territoire national. C'est en mettant en lumière les aspects problématiques de l'Amérique que les films réussissent à créer des histoires américaines captivantes, tout en leur donnant une dimension universelle. Bien que fortement marqué par le sceau de la fierté nationale, le cinéma des débuts a su – non sans quelques *a priori* – s'enrichir d'apports extérieurs ; c'est ce qui le conduit à accepter la fin de l'innocence américaine et à la révéler au monde. Le premier Hollywood ne montre pas vraiment l'Amérique et le monde pour ce qu'ils sont mais ne trahit pas totalement la réalité ; il la rend juste plus romanesque et envoûtante. Son propos n'est ni de déréaliser l'espace américain ni de le dénigrer, mais plutôt d'en dévoiler la complexité pour aider le spectateur à

trouver ses repères dans un siècle nouveau. Le cinéma muet semble donc exprimer le ressenti de l'époque : l'Amérique, et le reste du monde, abandonnent peu à peu les oripeaux anciens pour revêtir de nouveaux habits et endosser d'autres rôles. Néanmoins, dans cet univers en redéfinition, les valeurs du passé et celles du présent ne cessent de se télescoper, les rêves et le réel se percutent, certains mythes ancestraux survivent tandis que d'autres tentent de les remplacer ; c'est bien cette confusion que les films exposent.

L'évolution fulgurante du cinéma américain au cours des premières années de son existence lui permet de se transformer radicalement. D'une attraction garantissant divertissement et plaisir, il devient une forme artistique élaborée permettant de construire de nouveaux récits épiques en images. En à peine trente ans, les États-Unis semblent avoir trouvé un « médium mythopoétique » pour se raconter, un codage visuel intelligible par tous, mêlant images et contenu intellectuel, spectacle et histoire⁷. L'industrie cinématographique grandit et change en même temps que le pays, l'accompagnant fidèlement sur les voies de la puissance internationale. Le cinéma américain des débuts s'illustre alors par son énergie et sa flexibilité. En très peu de temps, il parvient à montrer la diversité de ses champs d'action ; ses objectifs s'adaptent aux priorités idéologiques du moment, qu'ils correspondent à l'élaboration d'une activité industrielle émergente, à la création d'un système de représentations inédit, à l'exportation de la culture nationale, ou encore à la promotion d'un nouvel ordre mondial. Hortense Powdermaker souligne de manière critique les liens inextricables de l'Amérique et de son cinéma. Pour elle, l'exhaustivité de l'industrie du film et sa peinture souvent univoque de l'espace américain portent préjudice à la justesse des représentations cinématographiques des États-Unis et du reste du monde :

L'anthropologue voit tout segment de la société comme faisant partie d'un ensemble ; il perçoit Hollywood comme une section des États-Unis d'Amérique, tous deux appartenant au cadre plus grand de la civilisation occidentale. [...] Cependant certaines caractéristiques du monde moderne ont été grandement exagérées par Hollywood tandis que d'autres sont minimisées. Hollywood n'est donc pas un reflet, mais une caricature de tendances contemporaines choisies, qui, à leur tour, laissent leur marque sur les films. Il existe une interaction circulaire à triple sens entre Hollywood, les U.S.A. et les films.⁸

⁷ Richard Slotkin, *Gunfighter Nation*, p. 241.

⁸ Hortense Powdermaker, *Hollywood : the Dream Factory*, p. 307

Ma traduction: "The anthropologist sees any segment of society as part of a whole; he views Hollywood as a section of the United States of America, and both in the larger frame of Western civilization. [...] But some

Selon cette approche, la vision hollywoodienne deviendrait presque « totalitaire », en raison de son obsession pour les questions du pouvoir, de la possession et de la précarité de l'existence ; elle participerait ainsi à l'instauration d'une forme de domination⁹. Ce commentaire note avec justesse quelles sont les limites des mises en scène filmiques caractéristiques d'Hollywood et nous montre comment le cinéma américain semble avoir dérivé, en se détachant de ses projets initiaux. En effet, alors que David Wark Griffith affirmait que le cinéma devait prétendre à une dimension universelle et agir comme un « agent de la Démocratie »¹⁰, Hollywood a souvent montré sa propension à modifier, voire réinventer, le monde pour satisfaire les besoins de l'Amérique. Dès ses débuts, le cinéma états-unien dévoile ses contradictions, tout en cherchant à y remédier. S'il fonctionne souvent comme un miroir grossissant ou déformant, il essaie néanmoins de traduire l'Amérique et le reste du monde, ou l'Amérique dans son rapport au monde.

Ces observations peuvent être mises en perspective par l'analyse de Michel Ciment qui, lui aussi, fait état de l'ambiguïté des représentations de l'espace américain dans le cinéma hollywoodien. Les films muets seraient rapidement devenus non une caricature mais une « réflexion » de l'Amérique et sur l'Amérique, à la fois reflet et interrogation ; ils offrent des « effets de distanciation où le spectateur [est] amené à penser la nature même de l'image qu'on lui [propose] à l'écran »¹¹. Ils permettent donc d'appréhender, dans une certaine mesure, la réalité des années 1900 à 1920, tout en amenant le spectateur à prendre du recul par rapport à ce qu'il voit, car un film est un point de vue sur le monde, et non une reproduction de celui-ci à l'identique. Les premiers films, comme les suivants, ne présentent pas mais représentent ; ils proposent une transformation ou une réécriture, même si elle est proche de la source d'inspiration. Pour le sociologue Edgar Morin, le cinéma est en mesure de créer une réalité imaginaire, faisant intervenir un phénomène de duplication du réel tout en le modifiant, puisque les films contiendraient en eux-mêmes une part d'interprétation par rapport à l'objet observé¹². Ils s'approprieraient le monde à leur façon et le restitueraient aux moyens d'artifices plus ou moins visibles ou nombreux. Une métamorphose s'imprimerait sur la

characteristics of the modern world have been greatly exaggerated in Hollywood while others are underplayed. Hollywood is therefore not a reflection, but a caricature of selected contemporary tendencies, which, in turn, leave their imprint on the movies. It is a three-way circular interaction between Hollywood, U.S.A. and movies”.

⁹ Hortense Powdermaker, *Hollywood : the Dream Factory*, p. 332.

¹⁰ Richard Slotkin, *Gunfighter Nation*, p. 239.

¹¹ Michel Ciment, “Le Film sur Hollywood: un genre cinématographique?”, *Hollywood au miroir*, RFEA, no.19 (février 1984), p. 10.

¹² Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1956), p. 194.

pellicule pour offrir au spectateur un spectacle de l'ordre du commentaire. Comme l'explique Nicole Brenez, les images cinématographiques donnent naissance à des interrogations sur le monde :

Il s'agit [...] de considérer les images comme acte critique, et ainsi, de chercher à en déployer les puissances propres. Est-ce là les soustraire à un contexte, à une histoire, au monde tel qu'avant elles nous croyons qu'il est ? Nullement. Au cœur de ce type de questionnement travaille l'affirmation d'Adorno : « les formes de l'art enregistrent l'histoire de l'humanité avec plus d'exactitude que les documents ». C'est bien pourquoi il importe de les analyser vraiment, pour elles-mêmes et surtout, du point de vue des questions qu'elles posent, du point de vue des questions qu'elles créent.¹³

Ainsi les nouvelles images en mouvement, élaborées par l'industrie cinématographique lors des premières décennies, révèlent une culture visuelle américaine « dominée par le paysage du mouvement permanent »¹⁴, elle-même témoignage d'une époque de bouleversements incessants, tant sur le plan social que sur le plan politique, au niveau national comme au niveau international.

Nous pourrions considérer que les films muets, offrant une représentation des États-Unis à un moment donné, sont en quelque sorte des lieux de mémoire. Selon l'historien Pierre Nora, ces espaces sont produits à un moment de l'histoire « où l'on a conscience d'une rupture avec le passé », où une forme de mondialisation, rimant avec médiatisation et massification, cause l'effondrement de notre mémoire¹⁵. Alors, le cinéma des débuts apparaîtrait comme un nouveau moyen d'écrire l'histoire de l'Amérique, d'en fixer des principes et des éléments par la mise en scène de certains espaces. Nora définit l'histoire comme une forme de « distance » ou de « médiation » vis-à-vis de la mémoire, une « reconstruction problématique et incomplète de ce qui n'est plus », ou « une représentation du passé ». Elle « appartient à tous et à personne, ce qui lui donne vocation à l'universel »¹⁶. Ainsi, l'histoire et le cinéma partagent une large palette d'attributs communs. Un aspect semble les rapprocher de manière encore plus surprenante : leur capacité à « utilise[r] certains lieux et les investi[r] d'une aura symbolique », en les sortant de leur fonction initiale « pour

¹³ Nicole Brenez, *De la Figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, (Paris/Bruxelles : De Boeck Université, 1998), p. 11.

¹⁴ Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, p. 7.

¹⁵ Pierre Nora, « Entre Histoire et mémoire : la problématique des lieux », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, vol 1. La République (Paris : Gallimard, 1984), p. XVII.

¹⁶ Pierre Nora, « Entre Histoire et mémoire : la problématique des lieux », p. XIX.

leur donner un sens plus large en nouant vie et mort, passé et présent, collectif et individuel, prosaïque et sacré »¹⁷. À l'image de l'histoire, le cinéma muet témoigne d'une volonté de fixer la mémoire, en reconstruisant le monde avec des espaces choisis pour leur valeur spécifique. À la fois témoin et acteur, le cinéma américain des premiers temps s'inscrit dans les ambitions de l'histoire : grâce à ses capacités d'enregistrement et de re-création, il a le pouvoir d'« arrêter le temps » et de « bloquer le travail de l'oubli » dans des lieux de mémoires aux significations multiples¹⁸.

¹⁷ Pierre Nora, « Entre Histoire et mémoire : la problématique des lieux », pp. XXXIV-XXXV.

¹⁸ Pierre Nora, « Entre Histoire et mémoire : la problématique des lieux », p. XXXV.

ANNEXES

ANNEXE 1 – Comprendre l’impact international du cinéma américain et le succès des stars hollywoodiennes auprès des publics étrangers : le voyage de noces de Mary Pickford et Douglas Fairbanks

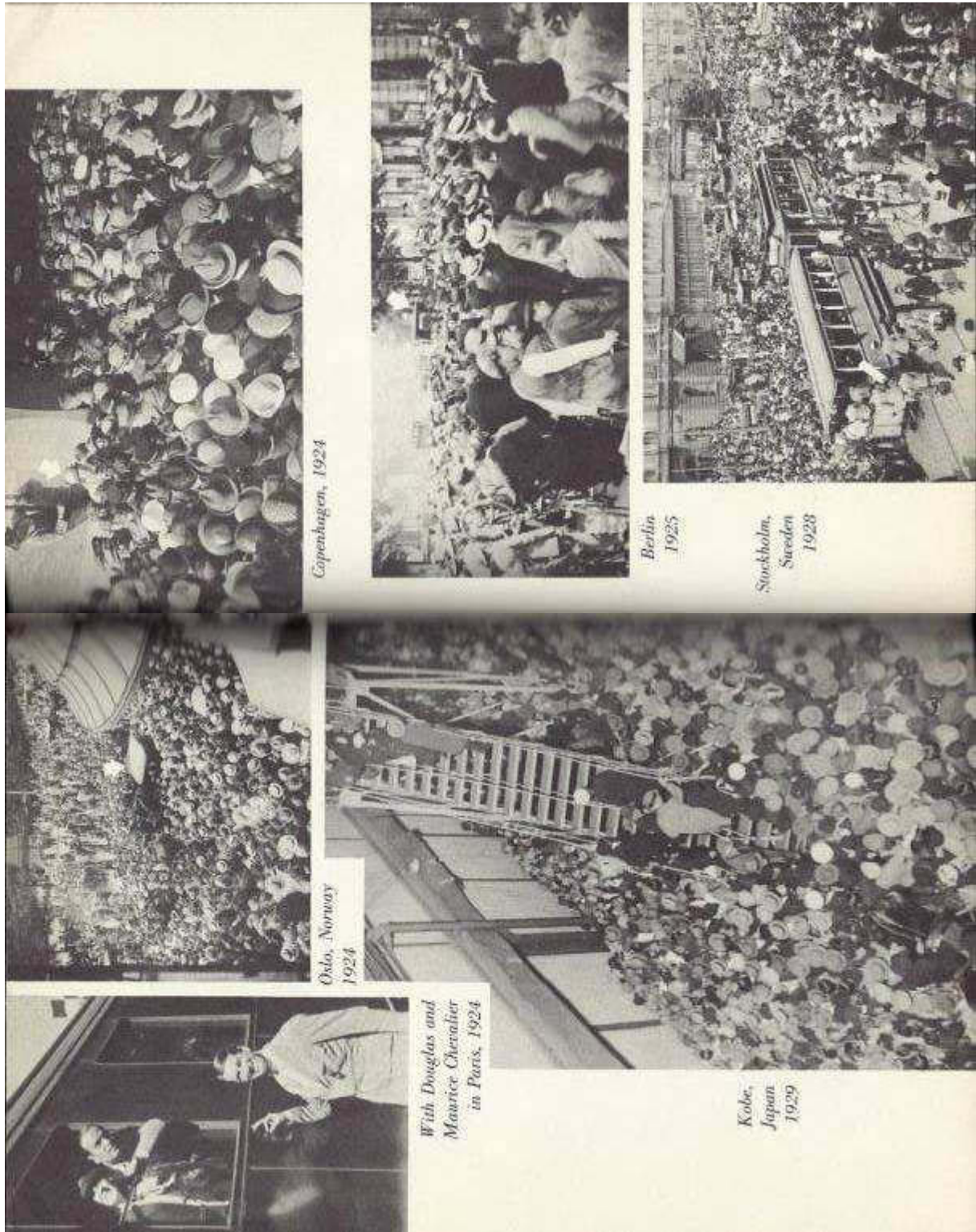
ANNEXE 2 – Le tournage de *Way Down East*

ANNEXE 3 – Lilian Gish se remémore le tournage de *The Wind* et le succès du film à l’étranger.

ANNEXE 4 – La demeure de William S. Hart à San Fernando en Californie.

ANNEXE 1

Comprendre l'impact international du cinéma américain et le succès des stars hollywoodiennes auprès des publics étrangers : Au cours de leur voyage de noces en Europe, Mary Pickford et Douglas Fairbanks mesurent l'étendue de leur popularité dans les différents pays où ils séjournent. Partout ils sont confrontés à des foules en délire qui les acclament et souhaitent les toucher.



at six-thirty the next morning, I awakened, went to the window in my nightgown, threw open the shutters, and gasped. The ten-foot brick wall surrounding the cottage was black with people. From dawn they had been waiting patiently on the top of that wall for those shutters to open. And now they all proceeded to applaud loudly and call our names. Douglas awoke with a jolt and ran to the window to see what was going on. Then we both dashed back into the room and slipped hurriedly into our dressing gowns. Meanwhile the crowd began crying out:

"Oh, Mary darling! Come out."

"How are you, Dougie?"

"Won't you come out and give us your autographs?"

I was still giving my hair a few quick strokes of the brush as Douglas returned to the window and began waving to them. When they insisted on a speech, he spoke a few words of greeting, and when I joined him I did the same.

"This is such an overwhelming surprise that I wish there were some way we could repay you," I said.

"They were most considerate. After a few more shouts of 'Hello, sweetheart!' 'Hello, Dougie!' they went away quietly. Douglas and I breathed a sigh of relief and proceeded to dress.

"Absolute isolation!" he said.

And we both burst out laughing. More of the "rest and peace" of the Isle of Wight were to be ours that afternoon when we went out for tea. The crowds were even thicker this time. They pressed in very close and Douglas and I were soon aware that a frantic and uninhibited souvenir hunt was on. When we took inventory later in the day, Douglas had lost all the buttons off his coat and vest, and I had surrendered my handbag, powder case, and handkerchief. Even the hairpins in my curls were gone. It was a most flattering if utterly bewildering thought that here on the Isle of Wight, so far away from California, people actually knew and loved us as if they were our neighbors in Beverly Hills. I adored the English, and, having been born in Canada under the Union Jack, I felt completely at home with them. But I found this same warmth and friendliness everywhere: Paris, Rome, Alexandria, Moscow, Tokyo . . .

We of the silent screen enjoyed a unique privilege. Through our

125

Then the trip to Europe. On board the boat we were drawn into a friendly circle of well-wishers and admirers that included Colonel House, Ambassador Gerard, the widow of O. Henry, Sir William Wiseman, and a big financier whose name now eludes me. Between chats and discussion and walks on deck, Douglas and I studied Dickens' *A Child's History of England*. I remember it excited me to such a degree that I couldn't sleep. I was convinced that once I set foot on English soil I would instinctively, even blindfoldedly, be drawn to places that seemed to rise up in memory from my ancestral past.

Instead Douglas and I were swept up by mobs of fans till I could neither eat nor sleep, let alone drink in the historic sights. Our first stop was the Ritz in London. Outside our window we saw them, thousands and thousands of them, waiting day and night in the streets below, for a glimpse of us. I felt so inadequate and powerless to show my gratitude that it actually made me ill. How I longed then to be a Jenny Lind and sing to them my heartfelt appreciation! Of course this was 1920. We had just come through a frightful war. Hysteria was still in the air, a fevered tenseness from the accumulated war fatigue, and a pent-up delirium that could go off at the slightest touch.

Then there were the newspapers and photographers. It's no wonder that when Lord and Lady Northcliffe visited us at the hotel, they found me shaking like a leaf.

"Why, this young lady is on the verge of a breakdown," said Lord Northcliffe to Douglas.

"She hasn't slept or eaten anything since we arrived," he replied.

"I have been receiving all sorts of patented remedies and even home-baked breads," I said. "Word must have got around that we are being held incommunicado and starved by the authorities."

"There's only one thing for you to do," said Lord Northcliffe. "I insist that you go to my country place on the Isle of Wight. There you may enjoy complete seclusion. The rest and peace will do you both good. I promise absolute isolation."

So it was off to the Isle of Wight for Douglas and me. And there,

125

voiceless images we were citizens of every country in the world. This world citizenship of the screen we threw away with the advent of talk.

Back in London from our "seclusion" on the Isle of Wight, we were given a large luncheon and reception at Claridge's Hotel by George Grossmith and other distinguished British actors. Douglas sat on one side of me and Grossmith on the other. During the luncheon Douglas leaned across me and said:

"George, have you arranged for police protection for Mary?"
 "My dear chap," Grossmith replied, "you don't seem to realize that you're in England now. The English are a civilized people. They're not going to harm Mary. Depend on it."

I was to learn the folly of his words in Kensington Gardens that afternoon. A brilliant outdoor benefit, a sort of garden party and bazaar combined, was scheduled, and all the professional people were expected to appear. Grossmith and his colleagues of the stage invited us as their guests. Word of our coming must have spread like fire. Grossmith, Douglas, and I were seated in the back of an open Rolls-Royce. I remember the car had slowed down as we moved into the park grounds. On all sides the crowds were thick as bushes, waving and shouting wildly. Suddenly a voice called out, "Shake hands with me, Mary!"

While my two companions were looking the other way I put out my hand. Immediately I felt it lock in an iron grasp. Then someone else grabbed my other hand, and two or three people reached for the rest of me. I was quietly but surely sliding over the back of the moving car, when Douglas turned his head and quickly lunged out for my ankles. The car stopped, and as Douglas held on, a frightened and bewildered Grossmith began gesticulating wildly.

"I say, please unhand the little lady, won't you?" he spluttered. "Can't you see she's in danger of her life?"

Finally the crowd let go of me and I slumped into the back seat of the car and caught my breath. That was only a brief rest between rounds, however. When we got out of the car, the crowds closed in like quicksand, and for the first time I found myself perched on Douglas' shoulders.

With this immovable mass around us we started for our goal.

127

We were making progress when the low branch of a tree suddenly barred my way. In all that excitement Douglas at first didn't realize what was happening. When he saw the branch across my chest, he quickly knelt to clear me. In doing so he almost lost his footing, and both of us were catapulted into a tent, where two elderly dignified English ladies were standing guard over a large array of homemade jams and preserves.

The ladies stared at us in great astonishment and tried to be hospitable and polite. But their attitude changed swiftly as the crowd pressed forward and stormed the little tent, knocking all the neatly assembled pots and jam jars to the ground. In no time at all we were all walking around in a sticky goo that seemed inches deep, till the two staid and elderly ladies finally lost their tempers and drove us out of the place.

Douglas and Grossmith half carried me to a small English car that someone had commandeered. The car was parked on a nearby footpath. Along the path, on both sides, were countless park benches bulging with men, women, and children. As Douglas and I were hustled into the car, I looked out the back window and had my last glimpse of the usually impeccably attired George Grossmith standing in the middle of the footpath, silk hat missing, carefully groomed hair standing on end, tie awry, collar flying in the wind. Very plainly and unabashedly he was waving us away, glad to see the last of us.

In somewhat less hectic circumstances we finally rounded out our week in England and crossed over to Holland.

In Amsterdam we were met by the city's top officialdom, many of them loaded with presents. The crowds were very much like the crowds of England, on a slightly smaller scale, perhaps, but fully as demonstrative. The same barrages of questions from newspapermen; the same batteries of cameras. It was nothing in those days to count forty reporters in the room. Answering so many questions at once—most of them in translation—was a trying and risky business. In Holland, Douglas decided I needed a real rest in a place where our names meant nothing to the crowds. The answer, of course, was Germany. Several years had gone by since our last pictures were shown in that country. If our names were

128

known there at all, it would almost certainly be with hostility, because of anti-German speeches and propaganda films Douglas and I had made in the Liberty Bond drives.

"Hipper," Douglas said, using his favorite nickname for me, "we won't be liked in Germany but at least we'll be left alone."

Douglas rented a car and we started on our journey into what had so recently been enemy territory. The Dutch stopped us at the border and we had to take a streetcar into Cologne. Poor little undernourished German schoolchildren stared at us in open resentment, realizing, I suppose, that we were well-fed foreigners.

Going into the magnificent cathedral of Cologne, where English occupation troops were now quartered, I thought how strange it was to see erstwhile enemies, both English and German, many of them with black mourning bands on their left arms, kneeling together in common prayer to Almighty God. I couldn't help wondering what the Supreme Being thought of us benighted mortals at that moment.

Source : Mary Pickford, *Sunshine and Shadow* (Garden City, New York : Doubleday & Cy, Inc., 1955), pp. 125-129.

ANNEXE 2

Le tournage de *Way Down East* : D.W. Griffith et son équipe travaillent dans des conditions extrêmes, comme si la nature les mettait à l'épreuve.



Source : Lillian Gish, *Movies, Mr. Griffith and Me* (Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice Hall, 1969).



Source : Isabelle Champion, Laurent Mannoni, *Tournages : Paris–Berlin–Hollywood, 1910-1939* (Paris : Le Passage Éditions, 2010), p. 144.

ANNEXE 3

Lillian Gish se remémore le tournage de *The Wind* et le succès du film à l'étranger.

saddle as we made our way back to camp, I wished fervently that Mr. Griffith could be there. How he would have loved to photograph that scene!

The Wind found favor in the eyes of Vladimir Dantchenko, the founder of the Moscow Art Theater. He wrote to me:

I want once more to tell you of my admiration of your genius. In that picture, the power and expressiveness of your portrayal begat real tragedy. A combination of the greatest sincerity, brilliance and unvarying charm places you in the small circle of the first tragediennes of the world. . . . One feels your great experience and the ripeness of your genius. . . . It is quite possible that I shall write [of it] again to Russia, where you are the object of great interest and admiration by the people.

. 293 .

I found a book by Dorothy Scarborough called *The Wind*, which excited my imagination. Its main character is a wind which constantly blows sand, indoors and out, and finally drives the heroine to madness. It is the story of a gently bred southern girl who goes to Texas, marries a Texan, is violated by a man she has met on the train, murders the man, and finally goes mad. Frances Marion, Victor Seastrom, and Irving Thalberg all shared my enthusiasm for it as did Lars Hanson who was cast for the first time as a cowboy.

As it was to be filmed on the Mojave Desert and spring had already come, we had to work quickly. At first the weather was still reasonably cool, but then the heat burst. Film coating melted from its celluloid base. With temperatures at 120° F., it was impossible to develop the film. Finally the technicians packed it frozen and rushed it to the Culver City laboratories to be thawed out and developed.

Working on *The Wind* was one of my worst experiences in film making. Sand was blown at me by eight airplane propellers and sulphur pots were also used to give the effect of a sandstorm. I was burned and in danger of having my eyes put out. My hair was burned by the hot sun and nearly ruined by the sulphur smoke and sand.

A few days before we finished in the desert, it turned cold. By late afternoon a real sandstorm had arisen with the intensity of a hurricane. The landscape was seen through a veil of sand, and, as they filmed the cowboys and me on our horses, bent forward in the

. 292 .

Source : Lillian Gish, *Movies, Mr. Griffith and Me* (Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice Hall, 1969), pp. 292-293.

ANNEXE 4

Là où vivent les cow-boys de cinéma : la demeure de William S. Hart à San Fernando (Californie), visitée en août 2008.





Source : photographies personnelles.

BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages et articles principaux sur lesquels s'appuie cette étude sont indiqués en gras

I. SOURCES PRIMAIRESA) CORPUS DES FILMS ÉTUDIÉS

☐ Réalisé par un cinéaste américain ☒ Réalisé par un cinéaste étranger () * corpus secondaire

	Titre	Réalisateur	Année	Compagnie de production	Pays	Espace / paysage représenté
1	<i>What Happened on 23rd Street</i>	Edwin S. Porter	1901	Edison Mfg. Co.	USA	New York, la ville
2	<i>(Uncle Tom's Cabin)*</i>	Edwin S. Porter	1903	Edison Mfg. Co.	USA	Le Sud
3	<i>(The Life of an American Fireman) *</i>	Edwin S. Porter	1903	Edison Mfg. Co.	USA	New York
4	<i>The Great Train Robbery</i>	Edwin S. Porter	1903	Edison Mfg. Co.	USA	L'Ouest
5	<i>(Rescued from An Eagle's Nest)*</i>	J. Searle Dawley	1907	Edison Mfg. Co.	USA	La forêt et ses abords
6	<i>(The Romance of a Jewess)*</i>	D.W. Griffith	1908	Biograph Co	USA	New York, Lower East Side
6	<i>A corner in Wheat</i>	D.W. Griffith	1909	Biograph Co.	USA	Le monde rural
7	<i>The Lonely Villa</i>	D.W. Griffith	1909	Biograph Co.	USA	Intérieur - extérieur
8	<i>In the Border States</i>	D.W. Griffith	1911	Biograph Co.	USA	Le Nord et le Sud
9	<i>(The Musketeers of Pig Alley)*</i>	D.W. Griffith	1912	DW Griffith Corp.	USA	New York, Lower East Side
10	<i>Traffic in Souls</i>	George Loane Tucker	1913	Universal Film Mfg. Co.	USA	New York
11	<i>The Squaw Man</i>	Oscar C. Apfel Cecile B. DeMille	1914	Jesse L. Lasky Feature Play Co.	USA	L'Ouest, le Wyoming
12	<i>The Birth of a Nation</i>	D.W. Griffith	1915	David W. Griffith Corp.	USA	Le Nord et le Sud
13	<i>The Cheat</i>	Cecil B. DeMille	1915	Jesse L. Lasky Feature Play Co.	USA	La communauté urbaine cosmopolite
14	<i>Hell's Hinges</i>	Charles Swickard	1916	New York Motion Picture Corp.	USA	L'Ouest
15	<i>God's Country and the Woman</i>	Rollin S. Sturgeon	1916	Vitagraph Company of America	USA	Le Nord, le Canada
16	<i>The Immigrant</i>	Charles Chaplin	1917	Mutual Film Corp.	USA	Traverser l'Atlantique et arrivée aux Etats-Unis
17	<i>Coney Island</i>	Roscoe Arbuckle	1917	Comique Film Company	USA	Coney Island, parcs à thèmes
18	<i>The Little American</i>	Cecil B. DeMille	1918	Mary Pickford Film Corp	USA	L'Est, l'Europe
19	<i>(Broken Blossoms)*</i>	D.W. Griffith	1919	D. W. Griffith, Inc. United Artists	USA	La ville européenne, le Lime House district de Londres
20	<i>Back to God's Country</i>	David M. Hartford	1919	Curwood-Carver Production	USA	Le Nord, le Canada

21	<i>The Last of the Mohicans</i>	Maurice Tourneur	1920	Maurice Tourneur Productions, Inc.	USA	L'Est, la guerre de Sept ans
22	<i>(The Cabinet of Dr Caligari)*</i>	Robert Wiene	1920 (All) 1922 (USA)	Decla-Bioscop AG (UFA)	All.	/
23	<i>(The Phantom Carriage/ Körkarlen)*</i>	Victor Sjöström	1921	Svensk Filmindustri (SF)	Suède	/
24	<i>Way Down East</i>	D.W. Griffith	1920	D. W. Griffith, Inc. United Artists	USA	Boston, le Nord-Est
25	<i>The Girl from God's Country</i>	Nell Shipman	1921	Nell Shipman Productions, Inc.	USA	Le Nord, le Canada
26	<i>Never Weaken</i>	Fred Newmeyer	1921	Hal Roach Studios / Pathé	USA	La ville, les gratte-ciels
27	<i>(Nosferatu) *</i>	Friedrich W. Murnau	1922	Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal (UFA)	All.	/
28	<i>Greed</i>	Eric Von Stroheim	1923	Metro-Goldwyn Pictures Corp.	USA	L'Ouest
29	<i>The Pilgrim</i>	Charles Chaplin	1923	Charlie Chaplin Film Co.	USA	Le train, l'Ouest
30	<i>Safety Last!</i>	Fred Newmeyer	1923	Hal Roach Studios / Pathé	USA	La ville
31	<i>America</i>	D.W. Griffith	1924	D. W. Griffith, Inc. United Artists	USA	L'Est colonial
32	<i>The Covered Wagon</i>	James Cruze	1924	Famous Players--Lasky	USA	La piste de l'Orégon, L'Ouest
33	<i>The Iron Horse</i>	John Ford	1925	Fox Film Corp.	USA	Le chemin de fer, l'Ouest
34	<i>Go West</i>	Buster Keaton	1925	Buster Keaton Productions	USA	L'Ouest
35	<i>The Gold Rush</i>	Charles Chaplin	1925	Charles Chaplin Production	USA	Le Nord, l'Alaska
36	<i>Tumbleweeds</i>	King Baggot	1925	William S. Hart Co.	USA	L'Ouest, la piste Cherokee
37	<i>Three Bad Men</i>	John Ford	1926	Fox Film Corp.	USA	L'Ouest, le Dakota
38	<i>The General</i>	Buster Keaton	1927	Buster Keaton Productions United Artists	USA	Le chemin de fer, le Nord et le Sud
39	<i>(Metropolis) *</i>	Fritz Lang	1927	Universum Film (UFA)	All.	La ville
40	<i>Sunrise: A song of Two Humans</i>	Friedrich W. Murnau	1927	Fox Film Corp.	USA	La ville et la campagne
41	<i>The Crowd</i>	King Vidor	1928	Metro-Goldwyn-Mayer Corp.	USA	New York, Coney Island
42	<i>The Docks of New York</i>	Josef Von Sternberg	1928	Paramount Famous Lasky Corp.	USA	New York
43	<i>Speedy</i>	Ted Wilde	1928	Paramount / Harold Lloyd Corp.	USA	Coney Island
44	<i>The Wind</i>	Victor Sjöström (Seastrom)	1928	Metro-Goldwyn-Mayer Corp.	USA	L'Ouest, le Texas
45	<i>Steamboat Bill Jr.</i>	Charles Reisner	1928	Buster Keaton Productions	USA	Le Mississippi
46	<i>Skyscraper</i>	Howard Higgin	1928	De Mille Pictures Corp.	USA	New York
47	<i>The Last Command</i>	Josef Von Sternberg	1929	Paramount Famous Lasky Corp.	USA	L'Europe, la Russie, Hollywood
48	<i>City Girl</i>	Friedrich W. Murnau	1930	Fox Film Corp.	USA	Chicago, Minnesota – ville-campagne
49	<i>City Lights</i>	Charles Chaplin	1931	Charles Chaplin Film Corp. United Artists	USA	La ville
50	<i>Modern Times</i>	Charles Chaplin	1936	Charles Chaplin Film Corp. United Artists	USA	La ville, l'usine

B) TEXTES ET OUVRAGES

BANDA, Daniel, MOURE, José (dir.), *Le cinéma : naissance d'un art : Premiers écrits (1895-1920)*, Paris, Flammarion, 2008, 532 p. (Textes du début du XXe siècle recueillis et présentés dans un ouvrage collectif)

- KOULECHOV, Lev, « La Bannière du Cinématographe », 1920, dans *L'Art du cinéma et autres écrits*, traduction de Valérie Pozner, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994, pp.30-32.
- DREYER, Carl Theodor, « Svenk Film », *Dagbladet*, 7 janvier 1920, traduction de Maurice Drouzy, pp. 419-420.
- GOLL, Claire, « AmeriKanisches Kino » [le cinéma américain], dans *Die Neue Schaubühne*, 2, no.6, Juin 1920, traductcion de Dianel Banda, pp. 382-383.

CREEL, George, *How We Advertised America: The First Telling of the Amazing Story of the Committee on Public Information that Carried the Gospel of Americanism to Every Corner of the Globe*, New York, Harper and Brothers, 1920, 523 p.

(Ouvrage consulté dans sa version électronique sur le site des archives nationales américaines : <http://www.archive.org/details/howweadvertameri00creerich>)

CENDRARS, Blaise, *Hollywood, la Mecque du cinéma*, Paris, Ramsay, 1987 [1^{ère} édition 1936], 217 p.

GISH, Lillian, *Movies, Mr. Griffith and Me*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1969, 388 p.

HART, William S., *My Life, East and West*, North Stratford: Ayer Company, 2004 [1^{ère} édition 1929], 363.p.

LINDSAY, Vachel, *The Art of the Moving Picture*, New York, Mac Millan, 1916 [1922], 324 p.

(Ouvrage consulté dans sa version électronique sur le site des archives nationales américaines : <http://www.archive.org/stream/cu31924074466933#page/n55/mode/2up>)

LEWIS, Jacob, *The Rise of The American Film*, New York, Harcourt Brace, 1939, 662 p.

(Ouvrage consulté dans sa version électronique sur le site des archives nationales américaines : <http://www.archive.org/details/riceoftheamerica000739mbp>)

PICKFORD, Mary, *Sunshine and Shadow*, Garden City, New York, Doubleday & Cy, Inc., 1955, 224 p.

RAMSAYE, Terry, *A Million and One Nights: A History of the Motion Picture*, New York, Simon and Schuster, 1926, 868 p.

II. SOURCES SECONDAIRES

A) OUVRAGES GÉNÉRAUX

BOURGET, Jean-Loup, MARTIN, Jean-Pierre, ROYOT, Daniel, *Histoire de la culture américaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 612 p.

JOHNSON, Paul, *A History of the American People*, New York, Harper and Collins, 1998, 1104 p.

KASPI, André, *Les Américains, tome 1 : naissance et essor États-Unis, 1607-1945*, Paris, Le Seuil, 1986, 339 p.

_____, *Les Américains, tome 2 : les États-Unis de 1945 à nos jours*, Paris, Le Seuil, 1986, 755 p.

LACROIX, Jean-Michel, *Histoire des États-Unis*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, 600 p.

SCHLESINGER, Arthur M., Jr., *The Cycles of American History*, London, Andre Deutsch, 1987, 498 p.

VINCENT, Bernard, *Histoire des États-Unis*, Paris, Flammarion, 1998, 466 p.

B) OUVRAGES SUR LES REPRÉSENTATIONS DE L'AMÉRIQUE

1) Mythe(s)

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris: Seuil, 1970 [1^{ère} édition 1957], 256 p.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris: Gallimard, 1988 [1^{ère} édition 1963], 256p.

_____, *Images et Symboles*, Paris : Gallimard, 1980 [1^{ère} édition 1952], 240p.

MARIENSTRAS, Élise, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine : essai sur le discours idéologique aux États-Unis à l'époque de l'indépendance, 1763-1800*, Bruxelles, Complexe, 1992 [1^{ère} édition 1976], 377 p.

MARIENSTRAS, Élise, « Les Mythes fondateurs de la nation américaine » (entretien), dans CHAMPAGNE, André, *Les Grandes controverses de l'histoire*, Sillery, Québec, Les Éditions du Septentrion, 1996), pp. 147-166.

2) Images et représentations des États-Unis

BRUNET, François, KEMPF, Jean, *L'Amérique-Image*, Revue Française d'Études Américaines / RFEA., no.89, Paris, Belin, juin 2001, 128 p.

COLLOMP Catherine, PORTES, Jacques, *L'Amérique du Nord existe-t-elle ?*, Revue Française d'Études Américaines / RFEA, no.79, Paris, Belin, janvier 1999, 110 p.

DAVIES, Philip John (dir.), *Representing and Imagining America*, Keele, Keele University Press, 1996, 249 p.

JACQUIN, Philippe, ROYOT Daniel, *Go West! histoire de l'Ouest américain*, Paris, Flammarion, 2002, 352 p.

JACQUIN, Philippe, ROYOT, Daniel (dir.), *Le Mythe de l'Ouest : l'Ouest américain et les "valeurs" de la Frontière*, Paris, Autrement, Hors série no.71, 1993, 215 p.

KEMPF, Jean, « Les Lieux et les choses. Réel, réalisme et réalité dans la photographie américaine », dans CHENETIER, Marc (dir.), *Américônes : Études sur l'image aux États-Unis*, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions, 1997, pp. 113-125.

NASH SMITH, Henry, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, Cambridge, Harvard University Press, 1950, 305 p.

(Ouvrage consulté dans sa version électronique sur le site de l'Université de Virginie : <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/HNS2/contents.html>)

SLOTKIN, Richard, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman, University of Oklahoma Press, 1998, 850 p.

WARSHOW Robert, *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 2001 [1ère édition 1962], 302 p.

C) OUVRAGES ET ARTICLES SUR L'ESPACE ET LE PAYSAGE

1) Concepts

ARIAS, Santa, WARF, Barney (dir.), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Oxford, Taylor & Francis, 2008, 232 p.

BASS, Rick, "Landscape and Imagination", *The Kenyon Review*, vol. 25, no.3/4, *Culture and Place*, Été-Automne 2003, pp. 152-164.

BENESH, Klaus, SCHMIDT, Kertin (dir.), *Space in America: Theory, History and Culture*, New York – Amsterdam, Rodopi, 2005, 643 p.

CHAUDHURI, Una, "Land/Scape/theory", dans FUNCHS, Elinor, CHAUDHURI, Una (dir.) *Land/Scape/Theater*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002, pp. 11-29.

COSGROVE, Denis, "Landscape and Landschaft", "Spatial Turn in History" Symposium, German Historical Institute, 19 février 2004, GHI BULLETIN no.35. (<http://www.ghi-dc.org/publications/ghipubs/bu/035/35.57.pdf>)

MITCHELL, W.J.T. (dir.), *Landscape and Power, Second edition*, Chicago, University of Chicago Press, 2002 [1ère édition 1994], 383 p.

_____, "Space, Ideology, and Literary Representation", *Poetics today*, vol. 10, *Art and Literature I*, Printemps 1989, pp. 91-102.

NORA, Pierre, « Entre Histoire et mémoire : la problématique des lieux », dans Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, vol.1. La République, Paris, Gallimard, 1984, pp. XVII-XLII.

SCHAMA, Simon, *Le paysage et la mémoire*, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Seuil, 1999, 722 p. (*Landscape and Memory*, New York, Alfred A. Knopf, 1995)

TORRE Angelo, « Un « Tournant Spatial » en histoire ? : paysages, regards, ressources », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol.63, no.5, 2008, pp. 1127-1144.

TUAN, Yi-Fu, *Espace et Lieu : la perspective de l'expérience*, traduit de l'anglais par Céline Pérez, Lausanne, In Folio, 2006, 240 p. (*Space and place: The perspective of experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977)

2) Espace aux États-Unis

BRINCKERHOFF, Jackson, John, *A Sense of Place, A Sense of Time*, New Haven & London, Yale University Press, 1996, 224 p.

_____, *Discovering the Vernacular landscape*, New Haven & London, Yale University Press, 1986, 185 p.

_____, *Landscape in Sight: Looking at America*, New Haven & London, Yale University Press, 2000, 440 p.

_____, *The Necessity for Ruins and other Topics*, Boston, University of Massachusetts Press, 1980, 136 p.

DEANGELIS, Michael, "Orchestrated (Dis)orientation: Roller Coasters, Theme Parks, and Postmodernism", *Cultural Critique*, no.37, Automne 1997, pp. 107-129.

KASSON, John F., *Amusing the Million: Coney Island at the Turn of the Century*, New York, Hill and Wang, 1978, 128 p.

LYND, Robert S., LYND, Helen, *Middletown: A Study In Contemporary American Culture*, New York, Harper, Brace & Company, 1929, 584 p. (Ouvrage consulté dans sa version électronique sur le site des archives nationales américaines : <http://www.archive.org/details/middletownastudy010202mbp>)

MAUNI, Catherine, *Thomas Jefferson et le projet du nouveau monde*, Paris : Editions de la Villette, 2007, 176 p.

MARX, Leo, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York, Oxford University Press, 1967 [1^{ère} édition 1964], 392 p.

MEINIG, Donald W. (dir.), *The Interpretation of Ordinary Landscape*, New York, Oxford University Press, 1979, 255 p.

SAID, Edward W., "Invention, Memory and Place", dans MITCHELL, W.J.T. (dir.), *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 2002 [1^{ère} édition 1994], pp. 241-259.

STIEBER, Nancy, "Microhistory of the Modern City: Urban Space, Its Use and Representation", *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol.58, no.3, Septembre 1999, pp. 382-391.

WEINBERG, Albert K., *Manifest Destiny ; A Study of Nationalist Expansionism in American History* Chicago, Quadrangle-Encounter Paperbacks, 1963 [1^{ère} édition 1935], pp. 74-76; 77-78, dans RICARD, Serge "Squatter Expansionism and Benevolent Elimination: Senator Thomas Bart and Indian Policy", 1821-1851, *Q/W/E/R/T/Y: Arts, literatures et civilisations du*

Monde Anglophone, no.6, textes réunis par Bertrand Rougé, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1996, pp. 305-309.

D) OUVRAGES ET ARTICLES SUR LE CINÉMA

1) Cinéma

BAZIN, André, *Qu'est ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1999 [1^{ère} édition 1976], 372 p.

DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement*, Cinéma 1, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, 286 p.

_____, *L'Image-temps*, Cinéma 2, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, 384p.

MORIN, Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris: Les Editions de Minuit, 1956, 250 p.

_____, *Les Stars*, Paris: Seuil, 1972 [1^{ère} édition 1957], 188 p.

2) Cinéma américain

BELTON, John, *American Cinema/American Culture*, New York, McGraw Hill, 1993, 374 p.

BENJAMIN-LABARTHE, Elyette (dir.), *Cinéma Américain : aux marches du paradis*, Revue Française d'Études Américaines / RFEA, no.57, juillet 1993, 198 p.

BIDAUD, Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain : cinéma et idéologie aux Etats-Unis*, Paris, Masson, 1994, 248 p.

BORDAT, Francis (dir.), *L'Amour du cinéma américain*, CinémAction, no.4, Paris, Corlet, 1989, 207 p.

BOUJUT, Michel (dir.), *Europe-Hollywood et Retour*, Paris, Autrement, 1986, 236 p.

BOURGET, Jean-Loup, *Hollywood : La norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998, 315 p.

CAMERON, Kenneth M., *America on Film: Hollywood and American History*, New York, Continuum, 1997, 272 p.

CIEUTAT, Michel, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome I: Le rêve et le cauchemar*, Paris, Cerf, 1988, 354 p.

_____, *Les Grands thèmes du cinéma américain, Tome II: ambivalences et croyances*, Paris, Cerf, 1991, 443 p.

CIMENT Michel (dir.), *Hollywood au miroir*, Revue Française d'Études Américaines / RFEA, no.19, février 1984, 165 p.

_____, *Les Conquêteurs d'un nouveau monde : essais sur le cinéma américain*, Paris, Gallimard, 1981, 317 p.

FRIEDMAN, Lester D. (dir.), *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, Chicago, University of Illinois Press, 1991, 456 p.

GABLER, Neal, *Le Royaume de leur rêves : la saga des juifs qui ont fondé Hollywood*, traduit par Johan-Frédéric Hel Guedj, Paris, Calman – Lévy, 2005, 564 p. (*An Empire of their Own : How the Jews Invented Hollywood*, New York, Crown Publishers, 1988).

JOWETT, Garth, *Film: The Democratic Art*, Boston, Little, Brown and Company, 1976, 518 p.

MASSON, Alain (dir.), *Hollywood, 1927-1941 : La propagande par le rêve et le triomphe du modèle américain*, Paris, Autrement, 1991, 263 p.

O. MOORE, Rachel, *Savage Theory: Cinema as Modern Magic*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 2000, 216 p.

POMERANCE, Murray, *Cinema and Modernity*, Chapel Hill, North Carolina, Rutgers University Press, 2006, 384 p.

POWDERMAKER, Hortense, *Hollywood: the Dream Factory*, New York, Grosset & Dunlap, 1950, 342 p. (Ouvrage consulté dans sa version électronique sur le site de Temple University (Philadelphie): <http://astro.temple.edu/~ruby/wava/powder/table.html>)

ROYOT, Daniel, *Hollywood*, « Que Sais-Je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 192 p.

SIPIERE, Dominique, « Transatlantiques: l'influence française sur la recherche en cinéma aux États-Unis », *Cinéma Américain et théories françaises : images critiques croisées*, Revue Française d'Études Américaines / RFEA, no.88, mars 2001, pp. 6-29.

SKLAR, Robert, *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*, New York, Vintage Books, 1994 (1^{ère} édition Random House 1975), 417p.

WALLER, Gregory A. (ed.), *Moviegoing in America*, Oxford, Blackwell, 2001, 351 p.

3) Genres cinématographiques

ALTMAN, Rick, *Film/Genre*, London, British Film Institute, 1999, 246 p.

BAZIN, André, « Le Western ou le cinéma américain par excellence », dans BAZIN, André, *Qu'est ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1999 [1^{ère} édition 1976], pp. 216-228.

BRODIE SMITH Andrew, *Shooting Cowboys and Indians: Silent Films, American Culture and the Birth of Hollywood*, Boulder, University Press of Colorado, 2003, 240 p.

CIMENT, Michel, « Le Film sur Hollywood : Un genre cinématographique », *Hollywood au miroir*, Revue Française d'Études Américaines / RFEA, no.19, février 1984, pp. 9-17.

FENIN, George A., EVERSON William K., *The Western: From Silents to the Seventies*. New York, Penguin, 1973, 396 p.

TOMPKINS, Jane, *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, New York, Oxford University Press, 1993, 262 p.

WILLIAMSON, J.W., *Southern Mountaineers in Silent Films*, Jefferson, Caroline du Nord, Mc Farland & Company, 1994, 324 p.

WELSH, James M, "The Great War and The War Film as Genre: *Hearts of the World and What Price Glory?*", dans C. Rollins et Connor (dir.), *Hollywood's World War I: Motion Picture Images*, Bowling Green, Kentucky, Bowling Green State University, pp. 21-38.

E) OUVRAGES ET ARTICLES SUR LE CINÉMA MUET

1) Histoire générale du cinéma muet

BROWNLOW, Kevin, KOBAL, John, *Hollywood: The pioneers*, Londres, William Collins, Sons & co., 1979, 270 p.

_____, *Behind the Mask of Innocence: Sex, Violence and Crime*, Berkeley, University of California Press, 1992 [1ère édition 1990], 579 p.

_____, *The Parade's Gone By....*, New York, Alfred A. Knopf, 1968, 577p.

_____, *The War, the West and the Wilderness*, London, Secker & Warburg, 1979, 602 p.

BOWSER, Eileen, *The Transformation of Cinema, 1907-1915*, History of American Cinema Volume 2, New York, Scribner's, 1990, 337 p.

BURCH, Noël, *Life to Those Shadows*, Berkeley: University of California Press, 1990, 423 p.

DYER MACCANN, Richard, *The First Film Makers*, Iowa City, The Scarecrow Press, 1989, 256 p.

EVERSON, William K., LEDA, Jay, *Before Hollywood: Turn-of-the-Century American Film*, New York, Hudson Hill Press, 1987, 169 p.

FRANLKIN, Joe, *Classics of the Silent Screen*, New York, The Citadel Press, 1959, 255 p.

GRIEVESON, Lee, KRÄMER, Peter, *The Silent Cinema Reader*, London, New York, Routledge, 2004, 423 p.

KEIL, Charlie, *Early American Cinema in Transition: Story, Style, and Filmmaking, 1907-1913*, Madison, University of Wisconsin Press, 2001, 352 p.

LEWIS, Jacob, *The Rise of The American Film*, New York, Harcourt Brace, 1939, 662 p.

KOSZARSKI, Richard, *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*, New York, Scribner's, 1990, 395 p.

MITRY, Jean (dir.), "Le cinéma des origines : les précurseurs, les inventeurs, les pionniers", *Cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Filméditations, no. 9, automne 1976, 127 p.

MOTTET, Jean, *L'Invention de la scène américaine : cinéma et paysage*, Paris, L'Harmattan, 1999, 280 p.

MOWLL MATHEWS, Nancy, MUSSER, Charles (dir.), *Moving Pictures. American Art and Early Film 1880-1910*, Manchester, Hudson Hills Press, 2006, 192 p.

MUSSER, Charles, "At the Beginning: Motion Picture Production, Representation and Ideology at the Edison and Lumière Companies", dans GRIEVESON, Lee, KRÄMER, Peter, *The Silent Cinema Reader*, London, New York, Routledge, 2004, pp. 15-30.

_____, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkeley, University of California Press, 1991, 592p.

_____, « Le Cinéma américain des premiers temps et ses modèles de production », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol.46, no.1, 1995, pp. 45-64.

_____, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, New York, Scribner's, 1990, 613 p.

PORTES, Jacques, *De la scène à l'écran : naissance de la culture de masse aux États-Unis*, Paris, Belin, 1997, 352 p.

STRAUVEN, Wanda (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, 460 p.

2) Création du langage cinématographique

GUNNING, Tom, "Now, You See It, Now You Don't: The temporality of the Cinema of Attractions", dans GRIEVESON, Lee, KRÄMER, Peter (dir.), *The Silent Cinema Reader*, London, New York, Routledge, 2004, pp. 41-50.

GUNNING, Tom, "Weaving a Narrative. Style and Economic Background in Griffith's Biograph Films", *Quarterly Review of Film Studies*, hiver 1981, pp. 17-24

HANSEN, Myriam, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1991, 377 p.

BOWSER, Eileen, *The Transformation of Cinema, 1907-1915*, History of American Cinema Volume 2, New York, Scribner's, 1990, 337 p.

3) Activités industrielles et pratiques commerciales

BALIO, Tino, *The American Film Industry*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, 664 p.

BARNIER, Martin, *En route vers le parlant: histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Éditions du CEFAL, 2002, 255 p.

HIGSON, Andrew, MALTBY, Richard (dir.), *Film Europe and Film America: Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939*, Exeter, Exeter University Press, 1999, 332p.

KEIL, Charlie, "Here to Modernity: Style, Historiography and Transitional Cinema", dans KEIL, Charlie, STAMP, Shelley (dir.), *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices*, Berkeley, University of California Press, 2004, pp. 51-65.

KENNEY, Roy W., KLEIN, Benjamin, "The Economics of Block Booking", *Journal of Law and Economics*, vol. 26, no.3, oct. 1983, pp. 497-540.

KENNEY, Roy W., KLEIN, Benjamin, "How Block Booking Facilitated Self-Enforcing Film Contracts", *Journal of Law and Economics*, vol. 43, no.2, oct. 2000, pp. 427-435.

4) Producteurs, cinéastes, acteurs

ARMATAGE, Kay, *The Girl from God's Country: Neil Shipman and the Silent Cinema*, Toronto: University of Toronto Press, 2003, 428p.

BACHMAN, Gregg, SLATER, Thomas J. (dir.), *American Silent Films: Discovering Marginalized Voices*, Southern Illinois University, 2002, 312p.

BAZIN, André, *Charlie Chaplin*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2000 [1^{ère} édition Cerf 1972], 122 p.

BORDAT, Francis, « Les Engagements d'un artiste », dans MASSON, Alain (dir.), *Hollywood, 1927-1941 : La propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*, Paris, Les Éditions Autrement, 1991, pp. 127-135 (Chaplin)

DRINKWATER, John, *The Life and Adventures of Carl Laemmle*, New York, Ayer Publishing, 1978 [1^{ère} édition 1931], 275 p.

ECKHARDT, Joseph P., *The King of Movies: Film Pioneer Siegmund Lubin*, Madison/Teaneck/London, Fairleigh Dickinson University Press, 1997, 286 p.

FLORIN, Bo, "From Sjöström to Seatrom", *Film History, Émigré Filmmakers and Filmmaking*, vol. 11, no. 2, 1999, pp. 154-163.

FOSTER, Charles, *Stardust and Shadows: Canadian in Early Hollywood*, Toronto, Dundurn Press, 2000, 408 p.

GABLER, Neal, *Le Royaume de leur rêves : la saga des juifs qui ont fondé Hollywood*, traduit par Johan-Frédéric Hel Guedj, Paris, Calman – Lévy, 2005, 564 p. (*An Empire of their Own : How the Jews Invented Hollywood*, New York, Crown Publishers, 1988).

GUNNING, Tom, *D W Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, Urbana, University of Illinois Press, 1991, 328 p.

HORAK, Jan-Christopher, "Sauerkraut & Sausages with a Little Goulash: Germans in Hollywood, 1927", *Film History, The Year 1927*, vol. 17, no.2/3, 2005, pp.241-240.

KOSZARSKI, Richard, *Hollywood Directors 1914-1940*, Londres, New York, Oxford University Press, 1976, 364 p.

ROSEN, Philip G., "The Chaplin World-View", *Cinema Journal*, vol.9, no.1, automne 1969, pp. 2-12

STOKES, Melvyn, *D.W. Griffith's the Birth of a Nation: A History of the Most Controversial Motion Picture of All Time*, New York, Oxford University Press, 2008, 413p.

VEZYROGLOU, Dimitri, « Chaplin/Charlot, une figure en équilibre dans le siècle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, no. 89, Jan.-Mar.2006, pp. 122-125.

VIVIANI, Christian, « Des Stars pour l'éternité », dans *L'Amour du cinéma américain*, CinémAction, no.4, Paris, Corlet, 1989, pp. 63-70.

5) Studios à l'Est et à l'Ouest

BELL, Geoffrey, Geoffrey Bell, *The Golden Gate and the Silent Screen*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1984, 186 p.

BERTAM, Lucille, *Fort Lee : Images of America*, New York, Arcadia Publishing, 2004, 128p.

BURNETT, Gene M. *Florida's Past : People and Events that Shaped the State, Volume 3*, Sarasota, Florida, Pineapple Press, 1996, 272 p.

CHAMPION, Isabelle, MANNONI, Laurent, *Tournages : Paris–Berlin–Hollywood, 1910-1939* (Paris : Le Passage Éditions, 2010), 216 p.

DANGCIL, Tommy, *Hollywood Studios: Postcard History*, New York, Arcadia Publishing, 2007, 128 p.

FORT LEE COMISSION, *Fort Lee: Birthplace of the Motion Picture Industry*, Arcadia Publishing, 2006, 127 p.

KOSZARSKI, Richard, *Fort Lee, The Film Town*, Bloomington, Indiana Press University, 2005, 377 p.

SCOTT, Allen John, *On Hollywood : The Place, The Industry*, New York, Princeton University Press, 2005, 200 p.

WANAMAKER, Marc, NUDELMAN, Robert W., *Early Hollywood / Images of America*, New York, Arcadia Publishing, 2007, 128 p.

WILLIAMS, Gregory Paul, *The Story of Hollywood: An Illustrated History*, Los Angeles, BL Press, 2006, 403 p.

6) Films

AUBRON, Hervé, « Cinéma retrouvé : L'Aurore de F.W. Murnau », *Les Cahiers du cinéma*, no. 608, janvier 2006, pp. 82-84.

BOUVIER, Michel, « 'The Last Command' : Hollywood, lieu de crépuscule », dans *Hollywood au miroir*, RFEA, no.19, février 1984, pp. 77-87.

BUSH, Gregory W., "Like "A Drop of Water in the Stream of Life": Moving Images of Mass Man from Griffith to Vidor", *Journal of American Studies*, vol.25, no.2, août 1991, pp. 213-234.

JONES, Dorothy B., "Sunrise: A Murnau Masterpiece", *Quarterly of Film, Radio, and Television*, vol.9.no. 3, printemps 1955, pp. 238-262

GUEVARA-GEER, Geoffrey W., "Lazarillo de Tormes and the Little Tramp of Modern Times : Two Modern Pícaros Find their Way", *The Canadian Review of Comparative Literature*, vol.24, no.2, 1997, pp. 235-245.

GUNNING, Tom, "From the Kaleidoscope to the X-ray: Urban Spectatorship, Poe, Benjamin and Traffic in Souls (1913)", dans Clark Arnwine, Jesse Lerner (dir.), *Cityscapes I, Wide Angle: A quarterly Journal of Film History, Theory, Criticism, and Praticce*, vol.19, no.4, octobre 1997, pp. 25-61.

HUTSON, Richard, "William S. Hart's Hell's Hinges in the Progressive Era", dans *Cultures du Progrès*, RFEA, no.122 , 4e trimestre 2009, pp. 59-75.

STEWART, Garrett, "Modern Hard Times: Chaplin and the Cinema of Self-Reflection", *Critical Inquiry*, vol.3, no.2, hiver 1976, pp. 295-314.

7) Diffusion, réception et publics

ALTMAN, Rick, *Silent Film Sound*, Irvington, New York, Columbia University Press, 2007 462 p.

BACHMAN, Gregg, "Still in the Dark - Silent Film Audiences", *Film History*, vol. 9, no.1, 1997, pp. 23-48.

BOULAIS, Stéphane-Albert, *Le Cinéma au Québec: tradition et modernité*, Montréal, Les Éditions Fides, 2006, 349 p.

BOTTOMORE, Stephen, "The Story of Percy Peashaker : Debates about Sound Effects in the Early Cinema", dans ABEL, Richard, ALTMAN, Rick (dir.), *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, pp. 129-142.

BRUNO, Guiliana, "Site-seeing: Architecture and the moving image", dans ARWINE, Clark, LERNER, Jesse (dir.), *Cityscapes I, Wide Angle: A quarterly Journal of Film History, Theory, Criticism, and Practice*, vol. 19, n°4, Octobre 1997, pp. 8-24.

DUPRE LA TOUR, Claire, "Des Systèmes de l'illustration et de la légende à celui des intertitres au cinématographe", dans DUPRE LA TOUR Claire, GAUDREAU, André, PEARSON, Roberta (dir.), *Le Cinéma au tournant du siècle*, Lausanne, Payot, 1999, pp. 101-115.

HANSEN, Miriam, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1991, 377p.

_____, "Early Silent Cinema: Whose Public Sphere?", *New German Critique*, no.29, printemps-été 1983, pp.147-184.

KOZLOFF, Sarah, *Invisible Story Tellers : Voice-Over Narration in American Fiction Film*, Berkeley, University of California Press, 1998, 180 p.

LACASSE, Germain, *Le Bonimenteur de vues animées. Le cinéma « muet » entre tradition et modernité*, Paris, Méridiens Klincksieck, 2000, 230 p.

LACASSE, Germain "The Lecturer and The Attraction", dans STRAUVEN, Wanda (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, pp. 181-225.

LACASSE, Germain, "The Double Silence of the "War to All Ends", dans ABEL, Richard, ALTMAN, Rick (dir.), *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, pp. 205-214.

MUSSER, Charles, "Ethnicity, Role Playing, and American Comedy: From Chinese Laundry Scene to Whoopee, 1894-1930", dans FRIEDMAN, Lester D. (dir.), *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, Chicago, University of Illinois Press, 1991, pp. 39-81.

MUSSER, Charles « Portrait de l'exploitant des temps héroïques en créateur », *FILMéchange*, no 25, 1984, pp. 10-20.

NASAW, David, *Going Out: The Rise and Fall of Public Amusements*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, 312p.

ROSENWEIG, Roy, "From Rum Shop to Rialto: Workers and the Movies", WALLER, Gregory (dir.), *Moviegoing in America*, Oxford: Blackwell, 2001, pp. 27-45.

SINGER, Ben, "Manhattan Nickelodeons: New Data on Audiences and Exhibitors", dans GRIEVESON, Lee, KRÄMER, Peter (dir.), *The Silent Cinema Reader*, London, New York, Routledge, 2004, pp. 119-134.

STAMP, Shelley, *Movie-Struck Girls: Women and Motion Picture Culture after the Nickelodeon*, Princeton University Press, 2000, 274 p.

VAN WERT, William F., "Intertitles", *Sight and Sound*, vol.49, no.2, printemps 1980, pp. 98-105.

WEISS, Ken, *To the Rescue: How the Immigrants Saved American Film Industry 1896 - 1912*, Bethesda, Austin and Winfield, 1997, 124 p.

8) Industrie du film, américanité et américanisation

ABEL, Richard, *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1910*, Berkeley, University of California Press, 1999, 328 p.

ABEL, Richard, *Americanizing the Movies and Movie-Mad Audiences, 1910-1914* Berkeley: University of California Press, 2006, 373 p.

BOURGET, Jean-Loup, *Hollywood : La norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998, 315 p.

DESSER, David, "The Cinematic Melting-Pot", dans FRIEDMAN, Lester D. (dir.), *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, Chicago, University of Illinois Press, 1991, pp. 379-403.

FRIEDMAN, Lester D., "Celluloid Palimpsests: an Overview of Ethnicity and the American Film", dans FRIEDMAN, Lester D. (dir.), *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, Chicago, University of Illinois Press, 1991, pp. 11-35.

GUZMAN, Tony, "The Little Theatre Movement: The Institutionalization of the European Art Film in America", *Film History, The Year 1927*, vol. 17, no.2/3, 2005, pp. 261-284

HIGASHI, Sumiko, "Ethnicity, Class and Gender in Film: DeMille's *The Cheat*", dans FRIEDMAN, Lester D. (dir.), *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, Chicago, University of Illinois Press, 1991, pp. 112-139.

HORAK, Jan-Christopher, "Sauerkraut & Sausages with a Little Goulash: Germans in Hollywood, 1927", *Film History, The Year 1927*, vol. 17, no.2/3, 2005, pp.241-260.

MALTBY, Richard, VASEY, Ruth, "Temporary American Citizens; Cultural Anxieties and Industrial Strategies in the Americanisation of European Cinema", dans HIGHSON, Andrew, MALTBY, Richard (dir.), *Film Europe and Film America, 1920-1939*, Exeter, Exeter University Press, 1999, pp. 32-54.

MARANTZ COHEN, Paula, *Silent Film and the Triumph of the American Myth*, New York, Oxford University Press, 2001, 234p.

MAYER, Ruth, "The Glittering Machine of Modernity: The Chinatown in American Silent Film", *Modernism/modernity*, vol. 16, no.4, novembre 2009, pp. 661-684.

THISSEN, Judith, "Jewish Immigrant Audiences in New York City, 1905-1914", dans STOKES, Melvyn et MALTBY, Richard (dir.), *American Movie Audiences: From the Turn of the Century to the Early Sound Era*, London, BFI, 1999, pp. 15-28.

9) Cinéma muet et propagande

CREEL, George, *How We Advertised America: The First Telling of the Amazing Story of the Committee on Public Information that Carried the Gospel of Americanism to Every Corner of the Globe*, New York, Harper and Brothers, 1920, 523 p.

LATHAM, James, "Technology and "Reel Patriotism" in American Film Advertising of the World War I Era", *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol.36.1, 2006, pp.36-43.

MIDKIFF DEBAUCHE, Leslie, *Reel Patriotism: The Movies and World War I*, Madison, University of Wisconsin Press, 1997), 244 p.

MOCK, James R., LARSON, Cedric, *Words That Won the War: The Story of the Committee on Public Information, 1917-1919*, Princeton, Princeton University Press, 1939, 374 p.

THOLAS-DISSET, Clémentine, "La 'Petite Fiancée de l'Amérique' s'en va en guerre: Mary Pickford et le patriotisme hollywoodien au féminin », dans DELAHAYE, Claire, RICARD, Serge (dir.), *La Grand Guerre et le combat féministe*, Paris : L'Harmattan, 2009, pp.37-57.

TRUMPBOUR, John, *Selling Hollywood to the World: U.S. and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920-1950*, New York, Cambridge University Press, 2002, 378 p.

10) Cinéma des premiers temps et relations internationales

HIGSON, Andrew, MALTBY, Richard (dir.), *Film Europe and Film America: Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939*, Exeter, Exeter University Press, 1999, 332p.

JARVIE, Ian Charles, *Hollywood's Overseas Campaign: the North Atlantic Movie Trade, 1920-1950*, New York, Cambridge University Press, 1992, 496 p.

JARVIE, Ian Charles, "Dollars and Ideology: Will Hays' Economic Foreign Policy 1922-1945", *Film History*, vol. 2, no.3, sep.-oct. 1988, pp. 207-221.

JONES, Dorothy B., "Hollywood's International Relations", *The Quarterly of Film Radio and Television*, vol. 11, no. 4, été 1957, pp. 362-374.

MALTBY, Richard, VASEY, Ruth, "Temporary American Citizens; Cultural Anxieties and Industrial Strategies in the Americanisation of European Cinema", dans HIGHSON, Andrew, MALTBY, Richard (dir.), *Film Europe and Film America, 1920-1939*, Exeter, Exeter University Press, 1999, pp. 32-54.

MISKELL, Peter, "'Selling America to the World'? The Rise and Fall of an International Film Distributor in its Largest Foreign Market: United Artists in Britain, 1927-1947", *Enterprise & Society*, vol.7, no.4, décembre 2006, pp. 740-776.

SAVAGE, Kerry, *American Films Abroad: Hollywood's Domination of the World's Movie Screens from the 1890s to the Present*, New York, Mc Farland, 1998, 366 p.

SERNA, Laura I., "'As A Mexican I Feel It's My Duty': Citizenship, Censorship, and the Campaign Against Derogatory Films in Mexico, 1922-1930", *The Americas*, vol.63, no.2, octobre 2006, pp. 225-244.

STREET, Sarah *British national cinema*, New York, Routledge, 1997, 256 p.

ULFF-MØLLER, Jens, *Hollywood's Film Wars with France: Film-Trade Diplomacy and the Emergence of the French Film Quota Policy*, Rochester, New York, University Rochester Press, 2001, 202 p.

VASEY, Ruth, "Foreign Parts: Hollywood's Global Distribution and the Representation of Ethnicity", *American Quarterly*, vol. 44, no. 4, *Hollywood, Censorship, and American Culture*, décembre 1992, pp. 617-642.

VASEY, Ruth, "The Open Door: Hollywood's Public Relations at Home and Abroad, 1922-1928", dans GRIEVESON Lee, KRÄMER, Peter (dir.), *The Silent Cinema Reader*, London, New York, Routledge, 2004, pp. 318-328.

11) Progressisme, rôle social du cinéma et censure

BARBAS, Samantha, "The Political Spectator: Censorship, Protest and the Moviegoing Experience, 1912-1922", *Film History*, vol. 11, no.2, *Émigré Filmmakers and Filmmaking* 1999, pp. 217-229.

BARRETT, Wilton A., "The Work of the National Board of Review", *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 128, novembre 1926, pp. 175-186

FRONC, Jennifer, *New York Undercover: Private Surveillance in the Progressive Era*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, 256 p.

GRIEVESON, Lee, KRÄMER, Peter, "Cinema and Reform", dans GRIEVESON Lee, KRÄMER, Peter (dir.), *The Silent Cinema Reader*, London, New York, Routledge, 2004, pp. 135-144.

GRIEVESON, Lee, *Policing cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*, Berkeley, University of California Press, 2004, 348 p.

JOWETT, Garth, *Film: The Democratic Art*, Boston, Little, Brown and Company, 1976, 518 p.

MAST, Gerald (dir.), *The Movies in our Midst: Documents in the Cultural History of Film in America*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, 790 p.

NUGENT, Walter, *Progressivism: A Very Short Introduction*, Londres, New York: Oxford University Press US, 2010, 144 p.

ROSENBLOOM, Nancy J., "Between Reform and Regulation: The Struggle over Film Censorship in Progressive America", 1909-1922", *Film History*, vol.1, no.4 (1987), pp. 307-325

F) OUVRAGES, ARTICLES ET COMMUNICATIONS SUR L'ESPACE ET LE PAYSAGE DANS LE CINÉMA

1) Espace et cinéma

ARNWINE, Clark, LERNER, Jesse (dir.), "Cityscapes I", *Wide Angle: A Film Quarterly of Theory, Criticism, and Practice*, vol.19, no.4, 1997, 135 p.

BACHLER, Odile, *L'espace Filmique : Sur la piste des diligences*, Paris, L'Harmattan, 2001, 399 p.

FITZMAURICE, Tony (ed.), *Cinema and the City: Film and Urban Society in Global Context*, New York, Blackwell, 2001, 324 p.

GARDIES, André, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, 222 p.

_____, « Le Paysage comme moment narratif », dans Jean Mottet (dir.), *Les Paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p.141-153.

ELSAESSER, Thomas, BARKER, Adam (dir.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres, British Film Institute, 1990, 424 p.

LACOSTE, Yves, « Westerns et géopolitique », dans MOTTET, Jean (dir.), *Les Paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, pp.154-163.

MAUDUY Jacques, HENRIET Gérard, *Géographies du Western : Une nation en marche*, Paris, Nathan-Université, 1989, 252 p.

MOTTET, Jean, *L'Invention de la scène américaine : cinéma et paysage*, Paris, L'Harmattan, 1998, 280 p.

_____(dir.), *Les Paysages du cinéma* (colloque de Tours, 1996), Sessey, Champ Vallon, 1999, 264p.

NATALI, Maurizia, *L'Image-Paysage : Iconologie et cinéma*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, 148p.

_____, "The Sublime Excess of the American Landscape : *Dances with Wolves* and *Sunchaser* as Healing Landscapes", *Cinémas*, vol.12, no.1, automne 2001, pp-105-125. (article consulté sur la revue électronique *Cinémas : revue d'études cinématographiques* sur le portail canadien Erudit : <http://www.erudit.org/revue/CINE/2001/v12/n1/024870ar.pdf>)

SHIEL, Mark, FITZMAURICE, Tony (dir.), *Cinema and The City: Film and Urban Societies in a Global Context*, New York, Blackwell, 2001, 320 p.

SITNEY, Paul Adam , « Le paysage au cinéma, les rythmes du monde et la caméra », traduit de l'américain par Anne Chareille , dans MOTTET, Jean (dir.), *Les Paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, pp.107-140.

2) Cinéma muet, espaces réels et espaces mythiques

ABEL, Richard, "The 'Imagined Community' of the Western, 1910-1913", dans KEIL, Charlie, STAMP, Shelley (dir.), *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices*, Berkeley, University of California Press, 2004, pp. 131-170

ARMATAGE, Kay, "Sex and Snow : Landscape and Identity in the God's Country Films of Nell Shipman", dans Gregg Bachman, Thomas J. Slated (dir.), *American Silent Film: Discovering Marginalized Voices*, Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2002), pp. 125-147.

ARMATAGE, Kay, *The Girl from God's Country: Nell Shipman and the Silent Cinema*, Toronto, University of Toronto Press, 2003), 428 p.

BARILLET, Julie « L'Envers du décor : les villes dans le cinéma allemand weimarien (1919-1933) », dans BARILLET, Julie, HEITZ, Françoise, *La Ville au cinéma*, Arras, Artois Presses Université, 2005, pp. 13-26.

BARRON, Hal S., "Rural America on the Silent Screen", *Agricultural History*, vol.80, no.4 Automne 2006, pp. 383-410.

BERTON, Pierre, *Hollywood's Canada : The Americanization of Our National Image*, Toronto, McLelland and Steward, 1975, 303 p.

HUDELET, Ariane, "Defying and Using Natural Forces in Buster Keaton's Films", communication présentée le vendredi 28 mai 2010 au Congrès de l'Association Française d'Études Américaines /AFEA (« De la Nature à l'environnement »), organisé à l'Université Grenoble Stendhal, du 26 mai au 29 mai 2010.

LIENARD-YETERIAN, Marie, TUHKUNEN, Taïna, *Le Sud au cinéma : De The Birth of a Nation à Cold Mountain*, Paris, Les Éditions de l'École Polytechnique, 2009, 249 p.

LIENARD-YETERIAN, Marie, « Le Sud au cinéma, ou comment représenter les Suds à l'écran », LIENARD-YETERIAN, Marie, TUHKUNEN, Taïna, *Le Sud au cinéma : De The Birth of a Nation à Cold Mountain*, Paris, Les Éditions de l'École Polytechnique, 2009, pp. 37-54.

MELNYK, George *One Hundred Years of Canadian Cinema*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, 361 p.

RABINOVITZ, Laurin, "The Coney Island Comedies: Bodies and Slapstick at the Amusement Park and the Movies", KEIL, Charlie, STAMP, Shelley (dir.), *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices*, Berkeley, University of California Press, 2004, pp.171-190.

STOKES, Melvyn, D.W. Griffith's the Birth of a Nation: A History of the Most Controversial Motion Picture of All Time, New York, Oxford University Press, 2008, 413p.

STOKES, Melvyn, "Cinematic Views of the Old South", dans Marie Liénard-Yeterian, Taïna Tuhkunen, *Le Sud au cinéma: De The birth of a Nation à Cold Mountain*, pp. 27-36.

TUHKUNEN, Taïna, « Entre Histoire et histoires : dire le Sud à l'écran », dans Marie Liénard-Yeterian, Taïna Tuhkunen, *Le Sud au cinéma: De The birth of a Nation à Cold Mountain*, pp. 55-74.

G) OUVRAGES ET ARTICLES SUR LES RAPPORTS ENTRE CINÉMA ET IDENTITÉ NATIONALE

1) Cinéma, culture et histoire

BARTA, Tony, (dir.), *Screening the Past: Film and the Representation of History*, Westport, Connecticut, Praeger, 1998, 279 p.

BELTON, John, *American Cinema/American Culture*, New York, McGraw Hill, 1994, 400 p.

BIDAUD, Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain : Cinéma et idéologie aux Etats-Unis*, Paris, Masson, 1994, 248 p.

BORDAT, Francis, « Cinéma et Civilisation », *Cinéma Américain et théories françaises : images critiques croisées*, Revue Française d'Études Américaines / RFEA, no.88, mars 2001., pp. 44-52.

FALBE-HANSEN, Rasmus, "The Filmmaker As Historian", *P.O.V.: A Danish Journal of Film Studies*, no.16, décembre 2003, pp. 108-117.

FERRO, Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Folio Histoire, 1993, 292 p.

HJORT, Mette, MACKENZIE, Scott (dir.), *Cinema and Nation*, New York, Routledge, 2000, 322 p.

LEUTRAT, Jean-Louis, « Histoire et Cinéma une relation à plusieurs étages », *Le Mouvement social*, no.172, Jul. - Sep., 1995, pp. 39-50.

ROSENSTONE, Robert A., 'History in images/history in words: Reflections on the possibility of really putting history onto film,' *American Historical Review*, n°93, 1988, pp.1173-1185. (consulté sur le site « Screening the Past » (La Trobe University, Australie) : <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reruns/r0499/rrr6a.htm>)

2) Communication de masse, opinion publique, propagande

BIDAUD, Anne Marie, "Le Cinéma américain ou les ambiguïtés idéologiques d'un medium de masse", *Mass Media et Idéologie aux Etats-Unis*, Revue Française d'Études Américaines / RFEA, no.6, octobre 1978, pp. 251-268.

CREEL, George, *How We Advertised America: The First Telling of the Amazing Story of the Committee on Public Information that Carried the Gospel of Americanism to Every Corner of the Globe*, New York, Harper and Brothers, 1920, 523 p.

EMERY, Michel, EMERY, Edwin, "Images of American in its Twentieth Century Media", *Mass Media et Idéologie aux Etats-Unis*, Revue Française d'Études Américaines / RFEA, no.6, octobre 1978, pp. 155-168.

HAYWARD, Susan, "Framing National Cinemas", dans HJORT, Mette, MACKENZIE, Scott (dir.), *Cinema and Nation*, New York, Routledge, 2000, pp. 88-102.

JOWETT, Garth, LINTON, James M., *Movies as Mass Communication*, New York, Sage Publication, 1980, 160p.

MARTIN-JONES, David, *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), 257 p.

MASTRANGELO, Lisa, "World War I, Public Intellectuals, and the Four Minute Men: Convergent Ideals of Public Speaking and Civic Participation", *Rhetoric & Public Affairs* – vol.12, no.4, hiver 2009, pp. 607-633.

MERRILL, John C., "Beliefs, Values, and Reality: The US and its Media System", *Mass Media et Idéologie aux Etats-Unis*, Revue Française d'Études Américaines / RFEA, no.6, octobre 1978, pp. 125-138.

MIDKIFF DEBAUCHE, Leslie, *Reel Patriotism: The Movies and World War I*, Madison, University of Wisconsin Press, 1997), 244 p.

MOCK, James R., LARSON, Cedric, *Words That Won the War: The Story of the Committee on Public Information, 1917-1919*, Princeton, Princeton University Press, 1939, 374 p.

SORENSEN, Thomas C., *The World War: The Story of American Propaganda*, New York, Harper and Row, 1968, 337 p.

TURNER, Henry A., "Woodrow Wilson and Public Opinion", *The Public Opinion Quarterly*, vol. 21, no.4, hiver 1957-1958, pp.505-520.

WELSH, James M., "The Great War and The War Film as Genre: *Hearts of the World* and *What Price Glory?*", dans C. Rollins et Connor (dir.), *Hollywood's World War I: Motion Picture Images*, Bowling Green, Kentucky, Bowling Green State University, pp. 21-38.

H) OUVRAGES ET ARTICLES SUR L'AMÉRICANISATION DU MONDE

1) Mondialisation et relations internationales

ANDERSON, Benedict, O'GORMAN, Richard, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, New York, Verso, 1991, 244 p.

APPADURAI, Arjun, *Après le Colonialisme : Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2005, 335 p.

ECKES, Alfred E, Jr., ZEILER, Thomas W., *Globalization and the American Century*. New York, Cambridge University Press, 2003. 343 p.

FEATHERSTONE, Mike, *Global Culture : Nationalism, Globalization and Modernity*, Londres, Sage, 1990, 411 p.

HUDSON, Valerie M. (dir.), *Culture and Foreign Policy*, Boulder, Colorado, Lynne Rienner, 1997, 293 p.

IRIYE Akira, *Cultural Internationalism and World Order*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997, 232 p.

_____, *From Nationalism to Internationalism*, London, New York, Routledge and Kegan Paul Ltd, 1977, 380 p.

2) Américanisation

ANONYME, "To Americanize the Foreign-Born who Live Here", *The New York Times*, 24 octobre 1915, p. SM8.

ANONYME, "Citizenship Syllabus Now Being Distributed", *The New York Times*, 2 avril 1916, p. X4.

ECKES, Alfred E, Jr., ZEILER, Thomas W., *Globalization and the American Century*. New York, Cambridge University Press, 2003. 343 p.

HILL, Howard C. "The Americanization Movement", *The American Journal of Sociology*, Vol.24, no.6, mai 1919, pp. 609-642.

IRIYE Akira, *The Globalizing of America 1913-1945*, New York, Cambridge University Press, 1993, 240 p.

ROSENBERG, Emily S., *Spreading the American Dream: American Economic and Cultural Expansion, 1890-1945*, New York, Hill and Wang, 1999 [1^{ère} édition 1982], 258p.

SCHLESINGER, Arthur M., Jr., *The Cycles of American History*, London, Andre Deutsch, 1987, 498 p.

VAN ELTEREN, Mel, *Americanism and Americanization: A critical History of Domestic and Global Influence*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2006, 251 p.

I) THÈSES

BÉDARD, Yves, « Images Écrites : étude de l'écriture dans le cinéma de 1895 à 1912 », Université de Laval, 1987, 395 p.

KESSENIDES, James, "Before Hollywood: A Prehistory of Los Angeles", Yale University, Décembre 2003, 457 p.

MADSEN HARDY, Sarah, "Moving Americans: Cinematic History and National Subjectivity in The U.S. Silent Film", University of Michigan, 1998, 222 p.

McKENNA, Denise, M, "The City That Made the Pictures Move: Gender, Labor, and the Film Industry in Los Angeles, 1908-1917", New York University, 2008, 357 p.

MINGANT, Nolwenn, « Les Stratégies d'exportation du cinéma hollywoodien (1966-2004) », thèse, Université Paris X – Nanterre, 2008, 659 p.

III. RESSOURCES MULTIMÉDIA

A) RADIO

- « Que serait l'Amérique sans Hollywood ? », *Histoire Vivante*, sur la Radio Suisse Romande, émissions du 2 au 6 juin 2008, entretiens avec Vincent Michelot, Jean-Loup Bourget et Jean-Michel Meurice.
(<http://histoirevivante.rsr.ch/index.html?siteSect=1005&sid=9154579&related=9126552&type=ecouter>)

B) ÉMISSIONS DE TÉLÉVISION, DOCUMENTAIRES, EXPOSITIONS

- *Mary Pickford*, PBS, série “American Experience”, documentaire réalisé par Sue Williams, 90 minutes, Ambrica Productions, 2005.
(<http://www.pbs.org/wgbh/amex/pickford/index.html>)
- *Voyage à Metropolis*, diffusé sur Arte le 12 février 2010, documentaire réalisé par Artem Demenok, 52 minutes, SRW 2009.
- série d'émissions « Couples et duos », réalisés par Laurent Préyal, 26 minutes, Strania Productions, 2000-2005. (*D.W.Griffith & Lilian Gish, Douglas Fairbanks et Marie Pickford, Erich Von Stroheim & Carl Laemmle, Tod Browning & Lon Chaney, Rudolph Valentino & Alla Nazimova*)
- *Tournages : Paris-Berlin-Hollywood, 1910-1939*, exposition organisée du 10 mars au 1er août 2010, Cinémathèque française de Paris, Commissariat : Isabelle Champion et Laurent Mannoni.
(<http://www.cinematheque.fr/fr/expositions-cinema/tournages/exposition/editorial.html>)

C) INTERNET

a) Bases de données, revues, collections en ligne

- American Film Institute (AFI).Catalogue des films <http://www.afi.com/members/catalog/>
- Archives nationales américaines <http://www.archive.org/>
- Bibliothèque du Congrès (Library of Congress). <http://catalog.loc.gov/>
- British Film Institute (BFI) <http://bfi.org.uk>
- *Cinémas, Revue d'études cinématographiques* de l'Université de Montréal <http://www.revue-cinemas.info/index.php?page=index>
- International Index of Performing Art <http://iipa.chadwyck.co.uk.ezproxy.scd.univ-paris3.fr/home.do>
- The Internet Movie Database (IMDB). Cinéma international du début du siècle à nos jours <http://www.imdb.com/>
- Jstor (Journal Storage) <http://www.jstor.org/>

-
- The New York Times (1851-2009), collections historiques sur Proquest <http://www.proquest.com/>
 - Project Muse <http://muse.jhu.edu/>
 - Silent Era. Répertoire de films muets <http://www.silentera.com/index.html>

b) Sites internet

- Bibliothèque du Congrès. Ressources sur le cinéma des premiers temps : *Inventing Entertainment : the Motion Pictures and Recordings of the Edison companies* <http://memory.loc.gov/ammem/edhtml/edhome.html>
- Le cinéma au Québec au temps du muet. Extraits de films, articles <http://www.cinemamuetquebec.ca/>
- Edison National Historic Site, National Park Service <http://www.nps.gov/archive/edis/edisonia.htm>
- Fort Lee Commission sur les studios de Fort Lee (New Jersey). Présentation du travail de la commission, informations, photographies <http://www.fortleefilm.org/studios.html>
- Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique (GRAFICS) <http://cri.histart.umontreal.ca/grafics/fr/default.asp>
- Hollywood Renegades Archive. Cinéastes et acteurs muets http://www.cobbles.com/simpp_archive/
- The Thomas Edison Papers <http://edison.rutgers.edu/mopix/mopix.htm> Edison Papers
- The Silent Film Bookshelf. Extraits d'ouvrages et articles sur la période muette <http://cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/>
- Silent Ladies and Gents. Collections de photographies d'acteurs, extraits de films <http://silentladies.com/>

c) Sites et chaînes diffusant des films muets et classiques en ligne

- Site des archives nationales américaines, section Moving Image Archive. Collections de films <http://www.archive.org/details/movies>

(Sur YouTube)

«BFI films» <http://www.youtube.com/user/BFIfilms>

- « Griffith Movies » <http://www.youtube.com/user/GriffithMovies>
- « Silent Film Democracy » <http://www.youtube.com/user/silentfilmdemocracy>
- « Hollywood classics » <http://www.youtube.com/user/hollywoodclassics>,
- « Cinema classics » <http://www.youtube.com/user/cinema classics1>

INDEX

A

Accompagnement musical des films 127-130
A Corner in Wheat (1909) 99, 108-109, 331, 338-340, 373, 375
 Acteurs : parias 74-77, stars 75, 80, soutien à l'effort de guerre 195-197, diplomates 197, acteurs étrangers 395-396
 Ailleurs (L') : artificialité 397-399, fabrication d'un « royaume mythique » (Vasey) 398
 Allemagne : Allemands vus comme des huns sanguinaires 179, propagande allemande 180-181, représentation négative des Allemands dans les films de guerre 194-195, riposte contre l'hégémonie hollywoodienne (quotas) 222-223
 Amateurisme du cinéma des premiers temps 101, 121, 245
America (1924) 273-74
America's Answer (1918) (CPI) 186
 Américanisation : américanisation et cinéma 115-117, 164-167, américanisation et espace états-unien 117, cinéma et intégration 164-167, « citoyens américains temporaires » (Vasey et Maltby) 204, *Committee for Immigrants in America* 162, *National Americanization Committee* 162, peur de l'américanisation des écrans mondiaux 215, 226-227, rejet vision hollywoodienne du monde 216-217
 Amérique : *American way of life* 157, Amérique divisée 273-274, 289, arrivée en Amérique (espoir et désillusion) 351-353, « art du mensonge » (Cieutat) 382, espace de projection 400, exclusion des minorités 325, 394, Impérialisme américain 144-146, modernité 150, pays polarisé 257-259, réelle vs. symbolique 149, représentations de l'Amérique pendant la guerre 194-196, 397, représentations de la société moderne 160, représentation positive des Américains dans les films de guerre 194-196, terre de dilemmes 361, territoire imaginaire 204, vision parcellaire 258, univers dualiste 365, univers impitoyable 398-399
 Anderson, Gilbert / « Bronco Billy » (Essanay) 55-57, 306
 (L') *Angelus* (1857-59) (Millet) 366
 Angle de prise de vue: serré ou large 98

Arbuckle, Roscoe Fatty 57, 247, 378-379
Ashcan School of Art 282
 Assassinat Lincoln / Ford's Theatre 294
 Asiatiques 394-395
 Attractions 44-43, 90-91, 103
 Autorégulation du cinéma américain 238-250 : *MPPDA* 247-250, *NBC* 239-242, *NBR* 242-246
 Autre (L') / altérité / racisme 393-397

B

(*The*) *Battle Cry for Peace* (1915) 189
Back to God's Country (1919) 259-263
 Bara, Theda 75, 195, 336
 Beecher Stowe, Harriet 288
Belonging (appartenance à un lieu) vs. *be longing* (aspirer à un ailleurs) 354
Better Films / les meilleurs films (*NBR*) 244-246
 Biograph Manufacturing Company 46, 50, 70, 72, 94, 97, 107
 (*The*) *Birth of a Nation* (1915) 62, 189, 234, 287-299, 301-303, 331, 333
 Bison Western Film 50, 70, 94
 « *Black Maria* » 43-44, 45-46
Block booking / acheter par lot 219-222
Blood and Sand (1922) 218
Blind booking / acheter en aveugle 220
Bobby the Coward (1911) 341
 (*The*) *Bond, A Liberty Loan Appeal* (1918) 192
 Bonimenteur 102, 130-134, 206, 382 : agent d'immigration 133, animateur 133, commentateur 130-134, interaction 133
 (*The*) *Border Wireless* (1918) 194
 Brady, William (*NAMPI*) 191-192
British Board of Trade / ministère du commerce 224
Broken Blossoms (1919) 331, 333, 395
 « Bronco Billy » Anderson 55-57, 306
 Brulatour, Jules (*CPI* / division des Films pour l'étranger) 50, 188
 Bureau du commerce étranger et intérieur / *Bureau of Foreign and Domestic Commerce* 212
 Bureau du commerce de guerre / *War Trade Board* 193, 212

C

Cabinets de diffusion / *parlors* 117-118
 (*Das*) *Cabinet des Dr. Caligari* / (*The*) *Cabinet of Dr Caligari* (1920) 222, 331, 363, 373

- Cabot Lodge, Henry 200
Cadre / Cadrage 88, 107, 111
Californie : authenticité des paysages 55-57, 94-95, 308, espace surréel et a-géographique 204, lieu polymorphe / variété 72-74, développement des studios 64-87
Camille (1909) 169
Camille (1921) 218
Campagne : campagne vs. ville 277-278, 342-343, cruauté des ruraux 368-370, fascination réciproque ville-campagne 375-376, invasion de la ville 344-45, pauvreté du monde rural 366-367, peur du manque 368, pouvoir du blé 339, 369, réconfort 279, terre nourricière 337-340
Canada 259-263 : endroit presque magique 261, extension des États-Unis 261, terre vierge 263
Centaur Company (premier vrai studio à Hollywood) 71-72
Centres cinématographiques en dehors de Fort Lee et Hollywood 54-64
Censure du cinéma américain 227-250 : absence de critères de censure 232, actions locales vs. action nationale 241-242, campagnes anti-censure 236-238, censure comme contraire aux principes de la culture américaine 237-238, censure légale (arrêt CS 1915) 230-233, « censure volontaire » (CPI) 178 (Collier) 245, intervention des citoyens (NBR) 243, jugement subjectif 232-233, MPPDA 247-250, *National Board of Censorship* / *NBC* 239-242, *National Board of Review* / *NBR* 235, 242-246, sanctions 233
Champion Film (premier studio de Fort Lee) 49-50
Chaplin, Charles 57, 190, 192, 195, 247, 260, 263-267, 325, 335-336, 349, 351-354, 358, 363, 376, 387-393
Charlot : petit homme / *Little Man* 192, 335, prospecteur solitaire / *Lone prospector* 265-267, 335 ouvrier 388-396, vagabond / *tramp* 267, 335, 351-354
(The) Cheat (1915) 394-395
Chicago (Selig) 54-58
(The) Child of the Ghetto (1910) 284, 341
Chinatown 395
Cinema Exhibitor's Association / *CEA* (GB) 221
Cinematograph Film Act (1927) (GB) 226
Cinéma : activité mercantile 154, 213, 231-234, diplomatie / film comme émissaire du mode de vie américain (Hays) 202-204, 210, force sociale incontrôlée 232, instrument d'américanisation et de cohésion culturelle 153-169, modernité 151-153, cinéma narratif 89-92, politique étrangère 204-227, témoin de son temps 386, cinéma et théâtre 92-94, 101, 121-122
Cinéphilie aux États-Unis (développement) 363-364
City Girl (1930) 331, 335, 353, 355-358, 367-370, 375-377
City Lights (1931) 331, 349, 376, 389
Civilization (1915) 189
(The) Clansman (1905) (Thomas Dixon) 289
Clémenceau, Georges 200
Code Hays / *Motion Picture Production Code* / Liste des interdits et mise en garde / *Don'ts & Be Carefuls* (MPPDA) 249-250
Code visuels (nouveaux) 88-111
Collier, John 240
Columbia Film Company 49, 70, 72
Comité d'information publique / *CPI* (*Committee on Public Information*) / Comité Creel 173-198, 212 : bureau étranger de la presse / *Foreign Press Bureau* (Ernest Poole) 181, « censure volontaire » 178, cinéma 185-188, communication directe 175, conquête des esprits 174, 179, conquête de l'espace public 177, convaincre l'Europe 180-181, dimension publicitaire 176-182, division des Films / *Division of Films* 186-188, division des Films pour l'étranger / *Foreign Film Division* (Charles S. Hart) 181-182, 188, division de l'information 178, effort éducatif et informatif 174, 179, entreprise globale 176-177, « Évangile de l'Américanisme » / *Gospel of Americanism* 173, fonds audiovisuel du CPI 187, *Four-Minute Men* 177-178, influence sur l'opinion publique 173-174, information et désinformation 175, liens information-vérité-liberté 179-180, message univoque 174, multiplication des formes d'action 176-184, partenariat avec Hollywood 189-198, patriotisme 178, 190, relations avec la presse 177, réécriture de l'histoire 179, refus de la censure et de la répression 174, sections étrangères du CPI 177, 181, service de la radio / *Wireless Cable Service* 181, télécommunications et technologies 183-185, *The Official Bulletin* 177, vérité et mensonge 175, vision manichéenne du monde 179
➔ Films produits par le CPI, 186-187 : *Pershing's Crusaders* ; *America's Answer* ; *Following the Fleet to France* ; *Our*

Bridge of Ships ; Our invincible Navy ; Under Four Flags
 Colonisation culturelle américaine 185, 201, 215
 Comique / burlesque 264-267, 300-301
Committee for Immigrants in America 162
 Communauté anglo-américaine 146-148
 « Communautés imaginées » (Anderson) vs. communautés réelles 148
 Communication de masse 153-159
 Compagnies de production étrangères : rejet hors des États-Unis 168-171
 Coney Island / parcs à thèmes 377-381
Coney Island (1917) 378-378
 Congrès des États-Unis 234, 236, 240
 Conquête cinématographique du territoire 64, 76, 85-86, 88, 167, 169
 Conquête des marchés étrangers 204-215
 Cooper, James Fenimore 269
(The) Count of Monte Cristo (1908) 55, 69
 Cour Suprême des États-Unis (arrêts): 1/ statut du cinéma: *Mutual Film Corp v. Industrial Commission of Ohio*, 236 US 230 (1915) 154, *US v. Paramount Pictures*, 334 US 131 (1948) 157, *Burstuyn v. Wilson*, 343 US 495 (1952) 157, 2/ contre les pratiques commerciales déloyales *Federal Trade Commission* (1927) 221 3/ cinéma comme activité commerciale *Mutual Film Corp v. Industrial Commission of Ohio*, 236 US 230 (1915) 230-234
(The) Covered Wagon (1923) 315-317
 Cow-boys 49, 86, 100, 323, 383
 Creel, George : 173-174, 176-182, 184-187, 190, 193? 203, 245
(The) Crowd (1928) 285-286, 331, 346-349, 353, 360, 379
 Cruze, James 315-317
 Culture internationale (développement) 143-146
 Culture de masse (développement) 153-159
 Curdwood, James Oliver 260, 262
 Curtiz, Michael 363

D

Dana, Charles Gibson (*CPI* / illustrations) 182
Dante's Inferno (1911) 169
 Déclaration d'Indépendance 272, 274
 Décors peints / décors artificiels 48-49, 94
 Del Rio, Dolorès 396
 DeMille, Cecil B. 194, 196, 351, 395, 397

Déterminants extérieurs et identité nationale (influence) 167-168
 Département d'État / secrétariat d'État / *State Department* 213-214
 Département de l'Intérieur / *Home Department* 213, 234
 Dépression / Grande Dépression 387
 Désert : écrase l'homme 311, nouvelle chance 309, 312, purification 311-313, vide plein de promesse 309-311, vie vs. mort (espace binaire) 310-312
 Dickson, William Kennedy Laurie 41-42
Dime Novels 307
 « Diplomatie du dollar » / *Dollar diplomacy* (Taft) 144, 168
 Dissection de scène / *scene dissection* 97
 Division du cinéma / *Motion Picture Division* (département de l'Intérieur) 213
(The) Docks of New York (1928) 341, 286, 331, 360-361
Don'ts & Be Carefuls (MPPDA) / Liste des interdits et mise en garde / Code Hays / *Motion Picture Production Code* 249-250
 Double tournage / *double shooting* 206-207, 217
Dr. Mabuse, der Spieler (1922) 222
 Dressler, Marie 195

E

E Pluribus Unum 288
(The) Eagle (1925) 218
Easterner / homme de l'Est 321-324
 Écriture (nouvelle forme d') 101-103
 Edendale / Californie : Selig 55-56, 70; Universal 81
 Edison, Thomas A. 40-46, 48-49, 55, 58, 64, 77-78, 101, 118-120, 128, 165, 242
 Effets spéciaux 102-103, 345, 364
 Efficacité message hollywoodien 227-229
 Élévation morale par les films 153-154
 Emotions: émotions fortes 89-91, gros plans 99-100
 Envahissement visuel 198
(The) End of Robespierre (1912) 169
(The) Epic of America (1931) (James Truslow Adams) 179
 Espace (définition) 21-23, 254-257
 Espaces commerciaux (colonisation d') 167-171
 Espace de projection national 114, 400
 Espaces de production 39-40

Essanay 54, 56-58, 72, 94, 306
 Espion (personnage divisé) 273
Espionage Act (1917) 175, 189
 Espionnage industriel 53, 213
 Est : Boston 277-278, Est colonial 272-275, espace utile 278, genèse américaine 268-269, pastorale 275-281, ville de l'Est 281-287
 États-Unis vs. Europe : boycotts des pays hostiles aux États-Unis 213, *Cinematograph Film Act* (GB) (1927) 224, compagnies de production 164-171, décadence de l'Europe 397-398, écriture cinématographique 101, Eurocentrisme 147, immigrés européens à Hollywood 164-167, 362-364, influence du cinéma européen 363, relations entre Allemagne et États-Unis 222-223, relations entre Grande-Bretagne et États-Unis 224-225, sécurité des USA vs. Europe dévastée 397-399
 Exceptionnalisme américain 203
 Expérience locale et nationale (cinéma) 113-114
 Exportation (politiques d') 167, 188, 193, 202, 204-211
 Expressionnisme allemand 364, 373
 Extérieurs: tournage en extérieur 55, 72-73, 94-96, extérieurs vs. intérieurs 96

F

Fairbanks, Douglas 86, 195, 219, 336
(The) Fall of Troy (1911) 170
 Famille : Sud 290-292, 294-295, Ouest 315-316
 Fantastique / surnaturel : 103, 344, 371-373
Federal Trade Commission (lutte contre le *block booking*) 221
Federal Film Censor Board / commission fédérale de censure cinématographique 234
 Fête des Fous / Charivari 377
 Films européens 169
 Film noir 281
 Folie 265, 312, 372-373, 377, 391-392
Following the Fleet to France (1918) (CPI) 186
 Ford, John 313, 315, 319
 Ford's Theatre (assassinat Lincoln) 294
 Fordisme 150, 202, 208, 391
 Fort Lee : 46-54, verrière 51-52, ville de cinéma 52-53
 (La) « Formule » / *The Formula* / Code Hays 249-250
 Foule 284-285, 346, 348-349

(The) Four Horsemen of the Apocalypse (1921) 218
Four-Minute Men (CPI) 177-178
Frontier / la Frontière (Turner) 314
(The) Frozen North (1922) 263

G

Garbo, Greta 363, 396
 Genres cinématographiques (lien avec les espaces filmés) 255-256
(The) General (1927) 293, 297, 299-301, 303-306, 319, 311, 370
 Géographie collective 256-257
(The Girl) from God's Country (1921) 259-263
 Gish, Dorothy 195
 Gish, Lilian 31, 267-269, 276-282, 311-312, 336, 371
"God's Country" / Canada 261
God's Country and the Woman (1916) 259, 261-263
(The) Gold Rush (1925) 260, 263-267, 331, 335, 353
Go West (1925) 310, 331, 340, 353, 373
 Gratte-ciel 281, 346-348
(The) Great Love (1919) 193
(The) Great Train Robbery (1903) 56, 58, 89, 95, 99, 306, 318-319, 331
Greed (1923) 311, 325, 331
 Griffith, David Wark / D.W. Griffith : acteur 49, *America* 273-274, censure / *The Rise and Fall of Free Speech* (1916) 234-236, cinéaste 70, 96-100, 125, fictions de guerre 193, intertitres 134-135, montage 106-111, pastorale 276-281, représentations de la ville 284-285, *The Birth of a Nation* (1915) 62, 189, 2364, 288-296, 297-299, 301-303, université du travailleur 114, vie à New York 282-283, *Way Down East* 267-268
 Grille territoriale de Jefferson 67, 258-259
 Guerre: apocalypse 297-303, désordre 297-300, illusion d'organisation 299-300
 Guerre / Grande Guerre / Première Guerre mondiale / 170-198, 199-202
 Guerre d'Indépendance 268, 272-274 (événements majeurs), 274 (lien avec Première Guerre mondiale)
 Guerre de Sécession / Guerre civile 272, 287-307, 332
 Guerre de Sept Ans 269-272
 Guidage (influencer la compréhension des images) 126-138

H

Hancock, John 274
 Hart, Charles S. (*CPI* / division des Films pour l'étranger) 182, 188
 Hart, William S. 194, 195, 219, 259, 263, 310, 317-318, 323-324, 336, 384-386
 Hayakawa, Sessue 394
 Hays, William 202, 208-214, 223-225, 247-250
Hearts of the World (1918) 193, 331
Hell's Hinges (1916) 331, 384-385
 Henry, Patrick 274
 Hine, Lewis 282
 Histoire : cinéma et histoire 289-290, 294, 408-409, cinéma comme témoin de son temps 381, histoire non-officielle / vision du passé (films) 274-275, 294, *history* – *story* 275, général vs. particulier 297-301, intégration des réalités socio-historiques 364-365, lien histoire individuelle et histoire collective 269-275, 277-301, 324-325, rapport entre histoire et espace 286
 Hollywood : avant le cinéma 64-68, centre de pouvoir 64-87, capacité à l'autocritique 362, concept 85, 87, corruption 75, efficacité message hollywoodien 227-229, « *escapism* » hollywoodien 239, état d'esprit 85, extension géographique d'Hollywood 70-71, 80, 85-86, films de promotion des studios / *promotion films* 80, foyer des professionnels du cinéma 74, immigrés européens à Hollywood 164-167, 362-364, lieu abstrait 85, lieu protéiforme 77, majeurs et mineurs / *majors and minors* 80, manichéisme hollywoodien 365-366, monde des studios 76-87, 398 nouvelle monarchie américaine 86, pacifisme hollywoodien 189-190, partenariat avec le *CPI* 189-198, premier studio (Centaur Company, filiale de Nestor) 71-72, ville 40, 53-54, ville de cinéma 64-63, 77, scandales / mauvaise réputation 247, servitude dans les studios 398, société indépendante 74-77, synthèse de l'espace américain 73-74, universalisme hollywoodien 330-336
Home / chez soi 2796, 354
Homer's Odyssey (1911) 169
 Hoover, Herbert 190, 212
How We Advertised America (1920) (Creel) 174, 176-177
Hudson River School / École de la Vallée de l'Hudson / peinture paysagère 275-276, 308
(The) Hun Within (1918) 193

I

Illusion : désillusions 383-386, illusion cinématographique / irréalité 103, illusion de réalisme / principes du cinéma hollywoodien 364-371, recherche de l'illusion (Sternberg) 399
 Immigrants / immigration 63, 112-117, 133, 161-167, 229, 282, 320, 352, 363-366, 394, 396, 403
(The) Immigrant (1917) 355-357
 Immigration cinématographique 164-167, 363-366, 396
 Impérialisme américain 144-146
 Independant Motion Picture 49, 70, 72
 Indiens : alliance avec Européens (guerre de Sept ans) 269-272, Indiens de l'Ouest 324-325, 383, Indiens du Nord 261, mythe du noble sauvage 325, *(The) Silent Enemy* (1930) 325, vision stéréotypée des Indiens 325, « *vacuum domiculium* » / dépossession des indiens 309
 Individualisme américain 230, 284-286
 information-vérité-liberté (*CPI*) 179-180
 Ingram, Rex 364, 396
 Internationalisation / mondialisation 143-149, 172, 201, 393
 Intertitres 134-139: commentaire 137, consignes de visionnage, indices 137-138, réduire la distance 138, lien entre personnages et espaces 138
In the Border States (1911) 96, 109, 291-292, 331
 Interdépendance entre les nations 144-145, 201
Intolerance (1916) 189
(The) Iron Beast (1918) 194
(The) Iron Horse (1925) 315, 319-321, 324

J

Jannings, Emil 397-399
 Jefferson, Thomas : grille territoriale 67, 258-259, agrarianisme 338, 366
 Jessy Lasky Feature Play Company / Lasky Famous Players 50, 70, 72, 196, 206
Jim Crow laws/ lois Jim Crow 306
(The) Jungle 282

K

Kalem 48, 50, 62
 Keaton, Buster 75, 263, 293, 299-301, 303-307, 309-310, 336, 340, 370-371, 378-379

Kinétographe 42
 Kinéscope 42, 43-44, 46, 118, 119
 Klein, George (distributeur) 54
 Klondike (1896) (ruée vers l'or) 260, 263-267
 Koster et Bial (music hall) (1896) 44-45, 119-120, 127
Körkalen (The Phantom Carriage) (1921) 344
 Koulechov, Lev 104
 Ku Kux Klan 303

L

(The) Lackawanna Valley (1855) (George Inness) 355
 Laemmle, Carl (Universal) 81-85, 166
Land / territoire 88, 254-255
Land Ordinance Act (1785) 258
Landscape (définition) 21-22, 88, 255-255
 Lang, Fritz 345, 363, 387, 389
 Langage universel (cinéma) 114, 126, 134, 191, 248
 Lanterne magique 103, 119-120, 131, 135
(The) Last Command (1928) 397-399
(The) Last of the Mohicans (1920) 269-272
 Leni, Paul 363
(Der) letzte Mann (1924) 222
(The) Life of an American Fireman (1903) 95, 331
 Liberté d'expression / Premier Amendement de la Constitution 157, 230
Liberty Loans / emprunts de guerre 190, 192, 196
Liberty bonds / bons de la liberté 190, 192, 196
 Lincoln, Abraham 162, 294, 324
(The) Little American (1918) 194-195, 351, 397
 Liste des interdits et mise en garde / *Don'ts & Be Carefuls* (MPPDA) / Code Hays / *Motion Picture Production Code* 249-250
 Lloyd, Harold 284-285, 348, 358-359, 380
 Lloyd George, David 200
 Loane Tucker, George 286, 341-342
 Loisirs de masse (développement) 112-114
(The) Lonely Villa (1909) 96, 99, 110, 331
 Long métrage / *feature film* / *special features* 89-91
Lost Cause (Sud) 290
 Lubin, Sigmund 58-61
 Lubin Manufacturing Company 61-62, 70
 Lubinville 58-61
 Lubitsch, Ernst 363

M

Mack Sennett's Keystone Studio 70, 72
 Majeurs / studios majeurs / *majors* 80
 Manichéisme : CPI 179-180, Hollywood 365-366
 Marché mondial du cinéma 167-171, 204-208
 Marchés internationaux pour les films américains 204-208
 Mason-Dixon (ligne) 287
May Irwin Kiss (1896) 44
 McAdoo, William 190
 McClellan, George Brinton (maire de New York) 124, 240
 McKenna, Joseph (juge) 230, 232
 McKinley, William 144
 Média : médias de masse aux États-Unis 157, cinéma comme média 153-159
 Méliès, Georges 103, 107, 344
Melting-pot 25, 164, 204, 320, 394
 Méritocratie / éthique du travail 278, 320
Metropolis (1927) 222, 331, 334, 345-346, 387-389
 Mexique : Álvaro Obregón 225-227, conflit entre Hollywood et le gouvernement mexicain 217, *denigrating films* 225, personnage du *bandido* 217, relations États-Unis-Mexique 225-227, stéréotypes négatifs 225-226
 Midwest (studios) 54-58
 Mineurs / studios mineurs / *minors* 80
(Les) Misérables (1913) 169
Modern Times (1936) 334, 331, 335, 387-393
 Modernité : fascination pour les objets de la modernité (transports) 360-361, échec modernité industrielle 386-387, emprisonnement 391-392, harmonie progrès moderne et nature 354-357, indifférence 390, perte de contrôle / folie 391-392, sacrifice du travailleur 389, usine comme lieu inhumain 389-393
Moguls / nababs 80, 123, 164-167
 Monarchie (nouvelle forme de / Hollywood) 86
 Mondialisation / internationalisation 143-149, 202
 Montage : alternance champ – contre champ / *reverse angle editing* 106-108, condenser le temps et l'espace 103-112, *cutback* (ellipse) 105, « image indirecte du temps » (Deleuze) 108, montage alterné / *crosscutting* 106, montage américain 107-112, montage parallèle / *parallel editing* 105, réorganiser la réalité 103-112, 120-121, 127-129, scènes alternées /

alternate scenes 105, *suspens* 108, *switchback* (ellipse) 106
Monsieur Beaucaire (1924) 218
 Mouvement / circulation 314-321, fondements du cinéma 41-42, 90, 101, dans la ville 282-283, 285, moyens de transport 360-364, quais 360-361, recherche d'une vie meilleure 315, 350, train 354-358, traversée de l'Atlantique (mouvement fondateur – Marienstras) 350-351, voyage initiatique 353-354
Motion Pictures Abroad (bulletin gouvernemental) 213
MPPC / Motion Pictures Patent company / Trust d'Edison 46-47, 50, 53, 59, 65, 68, 70, 135, 165, 168-169, 241
MPPDA / Motion Pictures Producers and Distributors of America Organization / Organisation Hays / Hays Organization 208-215, 226, 247-250 : assainir Hollywood 247-249, création et rôle de la *MPPDA* 208-210, 247, *Don'ts & Be Carefuls / Code Hays / la « Formule »* 249-250, faire des films utiles et éthiques 249, lutte contre la censure gouvernementale 248-249, membres 209, objectifs 209-211, partenariat avec le gouvernement des États-Unis 211-215, politique de réciprocité avec les pays étrangers 210-211, relations avec les pays étrangers 208-215
 Multiculturalisme 393-397
 Murnau, Friedrich Wilhelm 335-346, 343-345, 356-357, 363, 367, 372, 375-377
(The) Musketeers of Pig Alley (1912) 286, 341
 Muybridge, Eadweard 42
 Mythe ; définitions 255, 327-330, mythes cinématographies hollywoodiens (valeur, rôle, limites) 330-400, « mythisation des personnalités » 335, « parole dépolitisée » (Barthes) 329

l'industrie du cinéma et dépendance 244, intervention des citoyens 243, limites et écueils 244-245, *NBR Magazine* 245-246, "*Selection not Censorship*" / « sélection et non censure » 244
National Council of Public Morals (GB) 157
 Nature: éléments rendent la justice 266, 340, 373, folie et monstruosité 372-373, nature vs. urbanisation 277-278, nature instrumentalisée 300, nature vengeresse 372-384, paysages et nature 94-95, pouvoir sur les hommes 266, 372-373, protection et salvation 340, renaissance et rédemption 372-373, révéler la véritable identité des personnages 266-268, volonté propre de la nature 370-375
(The) Navigator (1924) 370
 Nazimova, Alla 396
 Negri, Pola 396
 Nestor 49, 70, 72
Never Weaken (1921) 284-285, 331, 333, 348
 New York 46, 49, 54, 57-58, 63, 71-72, 76, 79, 125, 127, 281-286, 340-342, 346-348, 360-362, 377-381
 New York Motion Picture Company 49, 70, 72
Nickelodeons / store front theaters 63, 121-126
 Non-interventionisme américain 201
 Normand, Mabel 190, 195, 247
Nosferatu (1922) 222, 331, 373
 Nord : anti-foyer austère (à l'inverse du Sud) 290, Canada 261-263, comédie (Chaplin) 263-267, dépassement de soi 263, désolation 261, double réalité (positive et négative) 264-266, « Grand Nord » 262-263, lutte avec les éléments 265-268, Nord-Est 267-268, refuge 263, *Wilderness* 261, 266
Notes on the State of Virginia (1791) (Jefferson) 338
Notre Dame de Paris (1911) 169
 Novarro, Ramón 396

N

Nababs / moguls 80, 123, 164-167
NAMPI / National Association of the Motion Pictures Industry 190-191, 209, 237, 243, 249
 Nation comme construction de l'esprit (Anderson) 159
National Americanization Committee 162
National Board of Censorship / NBC 239-242
National Board of Review / NBR 234, 242-246 : agrément *NBR* 244, *Better Films / les meilleurs films* 244-246, financement par

O

Obregón, Álvaro 225-227
 Occident 146-149
 Olcott, Sidney (Kalem) 48
 Ordre international 143-149
Oregon Trail / Piste de l'Oregon (1848) 315
 Orlando, Vittorio 200
 Ouest: adaptations de l'Ouest 383, authenticité 55, 57, 318, 385-386 cauchemar 386, chariot bâché 215-318, chemin de fer 318-321, cow-boys 49, 86, 100, 323, 383, désert 309-313,

Easterner / homme de l'Est 321-324, faire revivre une réalité qui n'est plus 306, Grand Ouest / *Great West* 383, idée de l'Ouest 48, initiation 321-324, isolation 385, *lawlessness* 384-385, légitimation conquête nationale 324, lieu d'américanisation 314, « ligne de fuite » (Natali) 313, public (groupe) vs. privé (famille) 316, métissage 322-324, mort de l'Ouest et naissance des westerns 306, tromperie 385-386, valeurs inversées 385-386, violence 384-386, voyage Est-Ouest 314-321, union Est-Ouest 324, *westernization* vs. *easternization* 323
Our Bridge of Ships (1918) (CPI) 186
Our invincible Navy (1918) (CPI) 186

P

Pacifisme hollywoodien (Grande Guerre) 189-190
Panoramique (mouvement horizontal et vertical) / *slow pan*, *tilt* 97
Paramount 219-220, 223 (partenariat avec la UFA), 225
Parcs à thèmes / Coney Island 377-381 : contact intime 377-378, 380, « désorientation orchestrée » 381, fête des fous 377, libération des contraintes physiques et spatiales 380-381, offrir du rêve 378
Parcours (voyage) 314-318, 353-354
Parlement britannique / chambre des Communes / chambre des Lords 224
Pathé 94, 168-169
Patriotisme : actions des acteurs 195-197, engagement de Mary Pickford 196, CPI et patriotisme 179, patriotisme pragmatique / *practical patriotism* 190, *picturettes* / courts métrages patriotiques 196
Paysage(s) : attractions paysagères 308, artificialité vs. authenticité 94-95, catégories de paysages (Gardies) [« paysage drame », « paysage expression », « paysage contrepoint », « paysage catalyse »] 255-256, "*culturescape*" 259, champ de l'activité humaine 254-255, 259, lieu pratiqué / *practiced place* 259, paysage mythique 257, paysages et nature 94-95, paysages prêts à filmer 72-73, paysages utopiques ou oniriques 104, peinture paysagère (École de la Vallée de l'Hudson) 275-276, 308, plan large 95, 98
Peep show 117-118

Pègre (films) 341: (*The Docks of New York* (1928), (*The Miracle Man* (1919), (*The Penalty* (1920), *Outside the Law* (1920)
Penny Arcades 117
People's Institute 239-240
Performance industrielle (cinéma) 150-151
Pershing's Crusaders (1918) (CPI) 186
Personnages (types) 336 : vamp, cœur pur, américain volontaire, « *Good bad man* », candide, aventurier, bourreau des cœurs
Picaresque / picaresque 353
Pickford, Mary 86, 194-196, 219, 281 336
(*The Pilgrim* (1923) 325
Plans : panoramiques 97, plans large / plans d'ensemble 95, 98, gros plans / *close views* 98-101, gros plans et espace 100-101
Plongée et contre-plongée 97
Plessy v. Ferguson (1896) 306
Pommer, Erich (UFA) 224
« Porte ouverte » (politique) / *open door policy* 144
Porter, Edwin S. 56, 58, 89, 95, 99, 107, 272, 283, 288, 318-319, 358
Powdermaker, Hortense (Hollywood) 77-78, 406
Prédestination (Winthrop) 145
Préjugés vis-à-vis du cinéma 74-76
Première Guerre mondiale / Grande Guerre 170-198, 199-202 : Armistice (novembre 1918) 199, Conseil des Quatre 200, discours de Wilson devant le Congrès (2 avril 1917) 171-172, entrée en guerre des États-Unis (6 avril 1917) 171, « la guerre qui mettra fin aux guerres » (*the war to end all wars*) 175, 194, lien avec guerre d'Indépendance 274, *Preparedness* 189, Traité de Versailles 200
Preparedness / être prêt à se défendre 189
Producteurs hollywoodiens/ *moguls* / nababs 80, 123, 164-167
Producteurs indépendants / les indépendants 46, 47, 165, 168-169, 217, 241
Production cinématographique centralisée : 49, 56, Lubinville 59-61, Hollywood 77-80
Production d'un espace spatio-temporel commun (cinéma) 161
Profit / recherche du profit (cinéma) 154
Progress moderne 140-151
Progressisme / réforme progressiste / progressistes 153-154, 163, 229-230, 386-387
Projection collective 119-126
Projection individuelle 117-118
Prologues universels / prologues généraux (films) 332-334

Propagande : cinéma comme outil de propagande étatique (*CPI*) 185-188, effort éducatif et informatif 174, 179, propagande allemande 180-181, propagande de guerre vs. propagande de paix 198, 201-202, propagande internationale 181, propagande et publicité 197, refus du terme propagande 174, 180, « vérités de la guerre » 180
(The) Prussian Cur (1918) 194

Q

Quatorze Points (Wilson) 184, 199
Quo Vadis? (1913) 169
 Quotas sur les exportations de films américains : Allemagne 222-223, France, Italie et Angleterre 224
 Quotidien / familial / vie ordinaire (cinéma) 152-153, 228, 254, 257, 281-282, 284, 286, 287, 371

R

Racisme / représentations de l'Autre 393-397
 Rapports chiffrés sur l'activité cinématographique (dans les *Trade Information Bulletins* ou le *Commerce Weekly*) 212
 Réalité et cinéma : Amérique comme territoire imaginaire 204, Amérique réelle vs. symbolique 149, Californie comme espace surréel et a-géographique 204, « communautés imaginées » (Anderson) vs. communautés réelles 148, décalage lieu figuré et lieu de tournage 260, double réalité (positive et négative) 263-265, emprunt à la géographie véritable 254, familial 152-153, 228, 254, 257, 281-282, 284, 286, 287, 371, faire oublier la réalité (films) 228, faire revivre une réalité qui n'est plus 306, film comme miroir déformant 250, 400, imposture hollywoodienne 399-400, intégration des réalités socio-historiques 363, réalisme social 386-87, « réalité reconstituée » / « réalité de substitution » 159, recherche de l'illusion (Sternberg) 399, reflet de et réflexion sur la réalité (Ciment) 407, visions d'avenir vs. réalités sordides 389-391, univers fabriqué 399-400
 Reconstruction (Guerre de Sécession) 301-303
 Réécriture de l'histoire : histoire non-officielle / vision du passé (films) 274-275, 294, *history-story* 275, travail du *CPI* 179

Redfield, William 212
 Régions / régionalité / régionalisme 257-259
 Reid, Wallace 219, 247
 Revere, Paul 273, 274
 Révolution Américaine 272-275
 Riis, Jacob 282
(The) Rise and Fall of Free Speech (1916) (Griffith) 234-236
(The) Romance of a Jewess (1908) 284, 341
 Rôle social du cinéma 114-117, 153-158
Roméo et Juliette 273
Rough Sea at Dover (1896) 44, 45, 120
 Ruée vers l'or 260
 Russie bolchévique 397-399

S

Safety Last (1923) 284-285, 348, 358-359
 Salles de spectacle (fréquentation) 113-114
Sedition Act (1918) 175, 189
 Selig, William 55-56
 Selig / Selig Polyscope Company 54-56, 62, 70, 72
"Sell America to the World" / « Vendre l'Amérique au Monde » (Hays) 202, 213
 Sennett, Mack 57
Seven Chances (1925) 370
The Sheik (1921) 218
Sherman Antitrust Act 212
 Shipman, Nell 259-263
(The) Siege of Calais (1911) 169
(The) Significance of the Frontier in American History (F.J. Turner) 314
(The) Silent Enemy (1930) 325
 Sinclair, Upton 282
 Sjöström, Victor 311-313, 322, 334, 344, 356-357, 363, 371-373, 385-386
Skyscraper (1928) 286, 331, 347-348
 Société des Nations / SDN 200-201, opposition du Congrès à la SDN 200
(The) Son of the Sheik (1926) 218
Soundscape / paysage sonore / espace sonore 127-134
 Spectacle / Spectaculaire : émotions fortes 89-91, effets spéciaux 103-104
Speedy (1928) 380
SPIO / Spitzenorganisation der Filmwirtschaft 223
(The) Spirit of 1776 (1918) 193
 Spoor, George K (Essanay) 56
(The) Squaw Man (1913) 325, 331

Stars / Star System 75, 80, 98, 195-197, 219, 329, 336, 365, stars étrangères 396
 Statue de la liberté 352
Steamboat Bill Jr (1927) 296, 331, 370
 Stéréotypes : Allemands 194-195, Américains 194-195, (stéréotypes ethniques) 39, Asiatiques 394-395, caricature des Hispaniques 217, conséquences sur les échanges commerciaux 218-219, Européens 217-219, Indiens 325, Mexicains 226, représentations des étrangers dans les années 1920 217-219
 Stiller, Mauritz 363
 Studios : autonomie / autosuffisance 56, 58, 76, Edendale / Californie (Selig) 55-56, films de promotion des studios hollywoodiens / *promotion films* 80, fonctionnement des studios hollywoodiens 76-87, Fort Lee / studios de l'Est 48-54, installations 51, installations en Californie 70-72, Lubinville / Philadelphie 58-61, majeurs et mineurs / *majors and minors* 80, Midwest / Chicago 54-58, Niles / Californie (Essanay) 57, premier studio à Hollywood (Centaur Company, filiale de Nestor) 71-72, Universal City 80-85
 Sud 287-317: batailles 297-301, « bon maître » / *kindly master* 294, Caroline (*The Birth of a Nation*) 294, chaos 297-300, famille 290, 294-295, foyer/ maison 294-295, 301-303, Georgie (*The General*) 293, importance de la rue 292-294, 305, lien avec l'histoire 286-287, *Lost Cause* 290, manière d'être 296, noblesse 294, passé mythique 297, pastorale 290-296, « pictorialisation d'une époque » (Griffith) 289, plantation 295-296, « reprise du même en dénaturé » (Mottet) 301, revendication autonomie régionale 287-289, séparation Sud-Nord 287, 291-292, vieux Sud vs. nouveau Sud 294-295
Sunrise : A Song of Two Humans (1927) 103, 285, 319, 331, 334, 335-336, 343-345, 355-357, 367-368, 371-374, 377-379
 Sunset boulevard 72
 Surimpression 103, 344-345
 Surnaturel / fantastique 103, 344, 371-373

T

Taft, William Howard / administration Taft 144, 171
 Taxes douanières sur les films américains 224
 Taylorisme 150

Temps historique (lien avec espace géographique) 267-275, 287, 306
Three Bad Men (1926) 313, 331
Till I Come Back to You (1918) 194
 Tournages extrêmes 266, 316
 « Tournant spatial » / *spatial turn* 22-25
 Tourneur, Maurice 267-272
Trading-with-the-Enemy Act (1917) 175
"Trade follows the film" / « le commerce suit le film » (Hays) 213
 Traduction des films américains pour l'étranger 206
 Train : Amérique en marche 355 chemin de fer 318-321, complot 304, double statut (espace et moyen locomotion) 319, harmonie progrès moderne et nature 354-358, héroïsme 305, incarnation du Sud 305, locomotive 318-321, nouvelles opportunités 356, réconfort 304, résistance 305-305, symbole de l'honneur retrouvé 305, tramway (*Sunrise*) 319, 357, travail collectif 320
 Traite des blanches 234, 341-342
(A) Traffic in Souls (1913) 234, 286, 331, 341-342
 Travelling / *dolly shot* 97
Travelogues 307, 318, 377
 Trust d'Edison / *MPPC* 46-47, 50, 53, 59, 65, 68, 70, 135, 165, 168-169, 241
Tumbleweeds (1925) 310, 317-318, 323-324, 353
 Turner, Frederick Jackson 314

U

Uncle Tom's Cabin (1903) 58, 89, 134, 288, 331
Under Four Flags (1918) (CPI) 186
UFA / Universum Film Aktien Gesellschaft 222-223
 Universal / Universal Film Manufacturing 49, 70, 72, 80-85
 Universal City 81-82
 Universalisme hollywoodien 330-336
 Université du travailleur / *laboring man's university* (cinéma / Griffith) 114
USFA / United States Food Administration 190
 Usine 388-393

V

« *Vacuum domicilium* » 309
 Valentino, Rudolph 218, 336, 396

Vaudeville 43,45, 113, 118-120, 123-124, 131
 Verrière 47-48, 51-52
 Vidor, King 285-286, 346-349, 360, 379-380
 Ville : au service de l'homme 374, citadins
 amicaux 376, dangers de la ville (délinquance,
 insécurité, pauvreté, agressions, hostilité) 285,
 340-350, dépression 349, espace de projection
 376, femme de la ville (tentation) 343,
 fascination réciproque ville-campagne 375-
 376, foule 348-349, gratte-ciel 281, 346-348,
 grande ville (mal) vs. petite ville (bonheur)
 349-350, lumières trompeuses 344-345,
 moyens de transport urbains 358-361, parcs à
 thèmes / Coney Island 377-381, quais 360-361,
 réaliser ses rêves 376-377, retour de l'amour
 375, scènes de rue 284-286, système patriarcal
 répressif 342, trottoirs 285-286, ville vue de
 loin 287, ville vs. campagne 277-279, 342-343,
 vision fragmentaire 341
 Ville de cinéma / *Film Town* : Fort Lee 52-53,
 Hollywood 77, Universal City 81-82
 Vitascope 119-121
 Vitagraph 49, 70, 72
 Von Sternberg, Josef 286, 341, 360-361, 363,
 397-399
 Von Stroheim, Eric 311, 363
 Voyage initiatique / dimension picaresque 35-
 354
 Voyeursime (*peep show*) 117-118, 121-123
 Vues rapprochées / *close views* 98

W

Walsh, Raoul 194
War Brides (1916) 189
 Washington, George 48, 162, 273-274
Way Down East (1919) 267-268, 277-281,
 331, 333, 340, 342, 353, 367-368
Webb-Pomerence Act 212
 West Orange (Centre Edison) 40, 43
 Westerns 48-49, 56-57, 73, 95, 306-326, 383-
 386, cow-boys 49, 86, 100, 323, 383, film
 national 306-307, espace comme personnage
 principal 308, espace guide la narration 309,
 fausse naïveté 384, lien entre espace et genres
 255, *westernization* vs. *easternization* 323
What Happened on 23rd Street (1901) 283
(The) Wind (1928) 311-313, 321-322, 326, 356-
 357, 371-373, 385-386
 Winthrop, John 145
Wild West shows 307

Wilderness : espace fragmenté 270-2743,
 Frontière et *Wilderness* 314 monde sauvage vs.
 civilisation 270-273, 320, 336-337 Nord 261,
 265
 Wilson, Woodrow 171-201 : création du *CPI*
 173, 176, coordonner l'information 176, "*Do*
your bit for America" 173, importance des
 télécommunications 183, « la guerre qui mettra
 fin aux guerres » (*the war to end all wars*) 175,
 nécessité de collaborer avec le cinéma 185,
 191, Quatorze Points 184, 199, promesse de
 campagne 173, propagande étatique 198, radio
 184, réélection 173, Société des Nations / SDN
 200
 Wong Anna May 396
 Worsley, Wallace 194

Z

Zimmerman, Arthur 171
 Zoom (effets de) 98-101
 Zoopraxiscope 42
 Zootrope 42
 Zukor, Adolph (Paramount) 166, 219

Résumé

Cinéma Muet et représentations des États-Unis : la mythification et l'universalisation de l'espace américain

Au début du vingtième siècle, un nouveau média à la mesure de l'Amérique voit le jour : le cinéma. Forme d'expression visuelle nouvelle, divertissement populaire égalitaire, véhicule privilégié du modèle américain dans le pays et à l'étranger, le cinéma s'affirme, dès ses premières années d'existence, comme un acteur majeur de l'américanisation du monde. Un de ses thèmes de prédilections est l'espace américain, et par extension ses paysages, qui ravit et fascine les spectateurs d'un bout à l'autre de la planète. Les mises en scène du territoire national et de sa géographie spécifique sont complexes car elles intègrent des éléments réalistes et une dimension imaginaire. Cette représentation polymorphe des États-Unis permet de promouvoir les valeurs américaines dans une société internationale moderne, transformée par l'essor de l'urbanisation et de l'industrialisation. L'Amérique filmique, élaborée par l'industrie cinématographique des premières décennies, offre des repères à un spectateur quelque peu perdu dans le nouvel ordre du monde se dessinant alors.

Mots clés : Cinéma muet, système hollywoodien, impérialisme culturel, américanisation, représentations spatiales, mythification.

Abstract

Representing the United States in Silent Motion Pictures: Making the American Space Mythical and Universal

At the dawn of the twentieth century, a new media, in tune with American goals, was born: the motion pictures. It was a new kind of visual expression, an egalitarian form of popular entertainment and the best vehicle to convey the American way of life in the US and abroad. Therefore, cinema became, from its inception, a key participant in the Americanization of the world. One of its favorite topics was American space and its landscapes, which pleased and amazed movie-goers around the world. The way in which national territory and its specific geography were staged in films was complex because it intertwined realistic elements and a mythical dimension. That kaleidoscopic representation of the United States enabled the promotion of American values in a modern international society, transformed by the rise of urbanization and industrialization. Cinematic America, as it was created by the early motion pictures industry, offered landmarks to the spectator, somewhat lost in the emerging new world order.

Key words : Silent era, Hollywood system, cultural imperialism, Americanization, spatial representations, myth-making.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS III

ED 514 – Études Anglophones, Germanophones et Européennes (EDEAGE)

EA 4399 – Center for Research on the English-Speaking World (CREW)

Observatoire de la Politique Américaine (OPA)

Institut du Monde Anglophone

5, rue de l'École de médecine

75006 PARIS