



**HAL**  
open science

## Pratiquait-on l'asset management à Hollywood en 1913 ?

Marc Vernet

► **To cite this version:**

Marc Vernet. Pratiquait-on l'asset management à Hollywood en 1913 ? : Etude préliminaire du fonds John E. Allen à la Cinémathèque française. *Patrimoines : revue de l'Institut national du patrimoine*, 2008, 4, pp.64-71. hal-00708883

**HAL Id: hal-00708883**

**<https://hal.science/hal-00708883>**

Submitted on 16 Jun 2012

**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.

## **Pratiquait-on *l'assets management* à Hollywood en 1913 ?**

### **Étude préliminaire du fonds John E. Allen conservé à la Cinémathèque française**

En matière d'archives papier sur le cinéma, le fonds John E. Allen – dit aussi fonds Triangle - a longtemps fait figure d'exception au sein des collections de la Cinémathèque française, et à quatre titres : par l'ancienneté de ses dates (1909-1935), par son origine américaine, par son profil (documents de production), et par sa masse (94 boîtes d'archives, après traitement<sup>1</sup>). Bien qu'ouvert à la consultation publique depuis 1996, il n'a pas fait, avant le programme de recherche que nous allons évoquer, l'objet de recherches systématiques.

#### **Voir le cinéma par le biais des archives papier :**

Le programme de recherche « Cinémarchivage » 2007-2010, inscrit au 28 décembre dans la campagne Corpus de l'Agence nationale de la recherche (ANR), présente pour les études cinématographiques, une double originalité. Il est d'abord fondé sur l'étude d'archives papier (documents administratifs, photographies, maquettes de décor, scénario de scripte), conservées et déjà ouvertes à la consultation, pour mieux comprendre le fonctionnement de l'univers de production du cinéma et l'organisation, en des périodes précises, de ces métiers, petits et grands : cela évite de se lancer d'emblée dans l'interprétation esthétique à partir d'un seul film ou d'un seul réalisateur, et cela permet de vérifier sur documents ce que la cinéphilie a parfois retenu mais peu documenté. « Cinémarchivage » est ensuite fondé sur la collaboration entre équipes de chercheurs en lien avec des équipes d'archivistes. Quatre laboratoires de recherche universitaire (Paris III, Paris VII, ENS Ulm et Paul-Valéry) collaborent avec deux cinémathèques (la Cinémathèque française et l'Institut Jean Vigo)<sup>2</sup>. Les films, les œuvres, restent la visée du programme de recherche pour pouvoir mieux les comprendre à travers leurs processus de fabrication et de distribution. L'examen des documents papier conservés est primordial car lui seul permet de reconstituer la vie des films, avant et après leur première exploitation en salle.

Cet examen critique des sources « papier » permettra aussi de servir d'assise à une éventuelle restauration des films correspondant, puisque tous les documents (papiers, dessins, photos...) révèlent les conditions de préparation et de fabrication des films. Ils le font parfois de façon très explicite et très détaillée, comme dans le cas du fonds dit John E. Allen, où l'on trouve aussi bien des scénarios originaux que des indications très techniques de tournage ou de tirage de copies en laboratoire.

En 2010, le programme Cinémarchivage pourra ainsi offrir de nouveaux outils de recherche sur les archives cinématographiques, en mettant en avant d'une part l'importance de la recherche historique via les archives papier, et d'autre part en offrant en ligne des informations vérifiées et croisées permettant de rayonner, à partir des documents examinés au cours de ce programme, vers d'autres domaines (collections de films, autres archives dans le monde, fonds associés...) Enfin, Cinémarchivage met en avant la convergence des disciplines de

---

<sup>1</sup> A titre de comparaison, la Wisconsin State Historical Society à Madison, qui conserve des documents similaires, fait état de 45 boîtes (plus des microfilms, il est vrai).

<sup>2</sup> Les chercheurs travaillant cette année sur le fonds Triangle sont Catherine Papanicolaou (Ulm-CNRS), Guila Clara Kessous (Ulm-CNRS), Matthieu Hervé et Loïc Arteaga (Paris-Diderot), l'auteur de ces lignes, ainsi que l'équipe de l'Espace Chercheurs de la médiathèque de la Cinémathèque française. Nombre des éléments présentés ici ont été amenés par leur travail, et si des erreurs s'y sont glissées, cela relève de ma seule responsabilité. Tino Balio, professeur émérite de University of Wisconsin a accepté d'être le conseiller scientifique de cette partie du programme, à laquelle Jacqueline Nacache se joindra.

conservation et de valorisation lorsqu'il s'agit d'un objet aussi transdisciplinaire que le cinéma (littérature, musique, architecture, technique photographique et cinématographique, et même management). Cela débouchera sur des sites thématiques en ligne, chacun centré sur un fonds d'archives, mais aussi, probablement sur de nouveaux protocoles de collaboration, en matière de recherche en sciences humaines, sur la base d'une plateforme informatique de mutualisation des données associant film et « non-film » (documents et objets relevant, sans être les films eux-mêmes, du cinéma)<sup>3</sup>.

### Harry E. Aitken ou Thomas H. Ince ?

Le fondateur, en 1915<sup>4</sup>, de la Triangle est Harry E. Aitken. Il est associé au départ avec deux hommes (Bauman et Freuer) qui, comme lui, ont fait fortune au tout début du siècle dans la distribution et l'exploitation cinématographiques. Il fait aussi appel à d'autres capitaux en distribuant des actions de la nouvelle société. Celle-ci réunit (d'où son nom) trois sommités de l'époque : les réalisateurs-producteurs que sont David Wark Griffith, Thomas H. Ince et Mack Sennett (le drame moderne, le « western<sup>5</sup> » et le burlesque).

Cette création s'inscrit dans la vaste transformation que connaît l'industrie cinématographique américaine entre 1907 et 1918, passant du « one reel » (film en une seule bobine) au « five reel » (film en cinq bobines)<sup>6</sup>, ce qui demande à la fois un système de production et d'exploitation très différent, mais aussi une construction dramatique plus complexe, plus serrée et plus argumentée qu'un film burlesque en deux bobines. Cette transformation en profondeur de l'industrie cinématographique (on devrait presque dire : cette installation du cinéma dans la sphère industrielle) n'est pas seulement quantitative, mais aussi qualitative sous de nombreux aspects. Importance accrue accordée à la dimension dramatique des histoires racontées par le film. Tendance à l'épique et au grand spectacle, initiée aux États-Unis par Griffith avec *Birth of a Nation*, et continuée par exemple en 1916 avec la Triangle pour *Intolérance* (Griffith) et sa réplique moderne par Ince, la même année, avec *Civilization* (ces superproductions seront toutes deux des échecs commerciaux cuisants). On peut d'ailleurs considérer que la catégorie « Civil War » (*ill. 1*) est une tentative d'exploiter ce qui avait fait le succès de Griffith (et la fortune d'Harry E. Aitken) avec *Birth of a Nation* : la guerre de Sécession<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> Les premiers travaux de recherche ont permis de faire émerger, notamment grâce au soutien de la Fédération internationale des archives du film (FIAP), une liste des films Triangle, ou associés à cette maison, conservés en France (Cinémathèque française, Archives françaises du film), en Belgique (Cinémathèque royale de Belgique) et en Hongrie. Des films sont également présents à Rochester (George Eastman House), à New York (MOMA) et à Washington (Library of Congress). Des documents papier en nombre sont conservés à Los Angeles (Margaret Herrick Library, UCLA Film Archive), à Madison (Wisconsin State Historical Society) et au MOMA.

<sup>4</sup> La création juridique date de juin 1915. Le premier programme de films distribué sous l'étiquette Triangle, à New York, date du 23 septembre 1915.

<sup>5</sup> Les guillemets sont nécessaires à cette époque pour un ensemble de films qui ne s'appellent pas encore systématiquement « westerns » mais qui vont de « Indian » à « Civil War » en passant par « Railroad ». Il faut par exemple être prudent dans la traduction de « Western Publicity Department » avec lequel Ince est en relation continue : il s'agit très certainement du département de publicité de la Triangle sur la Côte Ouest (par opposition aux bureaux de New York de la Triangle) et non pas d'une cellule spécialisée dans les « westerns » que pouvait tourner Ince.

<sup>6</sup> Sur l'ampleur de ces transformations, voir Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema 1907-1915*. History of the American Cinema vol. 2. University of California Press 1985, et Eduardo Koszarski, *History of the American Cinema*, vol. 3, *ibid.* 1990.

<sup>7</sup> Les débats moraux associés à l'évocation de la guerre civile américaine font évidemment écho d'une part à la révolution mexicaine, aux portes de la Californie et du Texas, et d'autre part à la guerre sur le sol européen. Les débats autour de l'engagement, le pacifisme, la loyauté, le sort des parents dont les enfants partent à la guerre, débats qui forment le squelette de ces intrigues, ne sont pas sans correspondance avec l'opinion publique américaine et les interrogations de l'État fédéral sur la politique à suivre.

Sur le plan qualitatif, on note également dans les papiers du fonds Allen-Triangle un souci permanent du décor (qui doit toujours être riche et soigné), de l'impression d'ensemble (grands paysages en plan large, nombre important de figurants ou d'animaux), et aussi et peut-être surtout des effets lumineux<sup>8</sup>. Les producteurs Triangle sont très attentifs, précis et inventifs pour apporter une qualité visuelle aux plans, en recherchant une lumière à la fois raffinée et spectaculaire. La transformation générale du cinéma passe par un souci du spectaculaire par l'effet d'ensemble et par l'effet de détail (réglage soigneux et efficace de la lumière ou de l'éclairage, ou des deux – ill. 1 et 2). Dans ce cadre, il faut aussi inclure les efforts consentis sur la qualité musicale et sonore de ces débuts de ce que nous continuons à appeler le muet. La Triangle appelle régulièrement l'attention des exploitants sur l'importance et la qualité de l'accompagnement musical, qui est un souci constant pour ces producteurs-distributeur. Indications pour le chef d'orchestre, pour l'aménagement de la salle et de son acoustique. Nombre de sujets de films tournent autour de la musique, de la chanson, des gramophones : le film Annie Laurie, centré sur une chanson évocatrice sera tourné deux fois, et repris également deux fois plus de dix ans après par d'autres, au moment du passage au « parlant ». Ince est très attentif à cela et va jusqu'à produire lui-même (ou à s'attribuer à lui-même) des paroles d'une chanson qui sera le clou de son film<sup>9</sup> (ill. 3).

Cet ensemble de transformations ne va pas sans grandes manœuvres financières, par des regroupements très concurrentiels entre maisons de distribution et maisons de production (les distributeurs décidant d'être leur propre fournisseur de spectacles cinématographiques pour assurer un flux régulier dans la distribution et l'exploitation). Ainsi, le nombre de noms de maisons de distribution et de production est-il considérable dans le fonds John E. Allen (ou fonds Triangle), sans que les liens entre les unes et les autres soit d'une grande clarté, et ce d'autant moins que les responsables jonglent avec les montages institutionnels avec prises de participations croisées, substitutions, rachats, et pour couronner le tout, multi-inscription des films selon des règles obscures (un film supervisé par Griffith peut être distribué par la Triangle, porter un crédit à Fine Arts, qui est le studio de Griffith, mais aussi un autre à la maison de production dépendant de Griffith, Wark Production Company).

Dans le mouvement de transformation qui affecte toute l'industrie cinématographique durant cette période<sup>10</sup>, il faut aussi compter avec la migration massive sur la Côte Ouest en raison de la faiblesse du prix des terrains, du climat plus ensoleillé et plus propice aux tournages que celui de la Côte Est, et enfin de terrains alentours non construits et même non aménagés qui peuvent convenir aussi bien à des films de guerre civile, d'Indiens, de cow-boys, des deux réunis, sans oublier les paysages à allure mexicaine.

Dans ces conditions, il est difficile dans le fonds conservé par la Cinémathèque française de distinguer de qui relève les documents présents dont la nature est très diverse. L'examen des dates suffit à montrer que les bornes chronologiques du fonds excèdent de beaucoup la brève vie de la Triangle. Fondée en 1915 et évanouie dans les premières années vingt, celle-ci ne correspond pas à des documents remontant à 1909, ou postérieurs à 1934, avec des

---

<sup>8</sup> Dès 1913, on donne une place notable au directeur de la photographie dont le nom est régulièrement indiqué au même titre que celui du réalisateur.

<sup>9</sup> Le parlant nous a fait oublier un aspect important du cinéma américain dit « muet » que les archives papier remettent en avant : du temps du cinéma muet, le public chantait en chœur dans la salle la musique des principaux morceaux musicaux inclus dans la trame narrative du film. Il y avait là un effet de communion et de messe sur lequel les producteurs, les moralistes et les politiques ont souvent spéculé, transformant ainsi nombre de sujets de film en paraboles plus ou moins bien-pensantes.

<sup>10</sup> Je laisse ici de côté la très importante question de la Première mondiale, de la révolution mexicaine et de la révolution soviétique, et de ce que cela entraîne pour la production sous la bannière de la Triangle. Pour saisir la complexité de cela, on se souviendra que Mutual, ancêtre d'une certaine façon de la Triangle, a passé un accord avec Pancho Villa pour « enregistrer » ses exploits, alors qu'en 1916, ce dernier fait des incursions sur le territoire américain et y rase un gros bourg.

annotations manuscrites datant de 1941. D'un autre côté, il est assez rapidement évident que nombre de documents contenus dans le fonds relèvent des équipes dirigées par Ince ou d'Ince directement au moins dans les premiers temps.

Il faut savoir qu'Ince, enrôlé dans la Triangle par Aitken, garde, comme Griffith<sup>11</sup> et Mack Sennett, ses propres moyens de production, mais que comme Griffith il quitte dès la première moitié de 1917 la Triangle et reprend son autonomie. Les trois mousquetaires, qui étaient bien quatre (avec Aitken), se retrouvent deux en 1917 (Aitken et Sennett). Ils fondent alors la Tri-Stone, combinaison de Tri-(angle) et de (Key)-Stone. Les choses ne s'arrangent pas quand on sait que peu de temps après avoir quitté la Triangle, Ince passe, de son côté et pour un temps bref, un accord avec Mack Sennett !

J'ai un moment pensé pouvoir attribuer à Ince l'origine du fonds<sup>12</sup>, pour ensuite me rallier à l'opinion commune que le fonds est issu de la Triangle et de sa fille, la Tri-Stone (dont la présence est largement attestée dans le fonds). Il se pourrait alors (nous y reviendrons, qu'il s'agisse de fait ni d'Allen, ni de la Triangle, mais de Harry E. Aitken, actif avant et après la Triangle). En fait, l'impression de domination des documents « Ince » (ce sont les plus fréquents, les plus volumineux et les plus riches en information) tient sans doute à la méthode de travail si particulière d'Ince, qui préparait soigneusement sa production et la fabrication des films sous sa responsabilité, alors que Griffith et Sennett étaient plus hommes de répétitions sur le plateau afin de mettre au point la mise en scène, dramatique dans un cas, burlesque dans l'autre, exigeant dans les deux cas une précision qui ne pouvait être qu'in situ pour le tournage. Ince est en effet réputé pour avoir été un des producteurs de l'époque, avec Charles Pathé et quelques autres, à adapter au cinéma les méthodes modernes de production issues du taylorisme et de la notion d'« assembly line », de production « enchaînée », par un découpage précis des tâches successives et une articulation raisonnée des responsabilités<sup>13</sup>. Comme il est celui des trois qui a le plus mis en œuvre ces techniques, il semble alors normal que les documents papier soient originaires de ses studios pendant la période où il se trouve à la Triangle.

### **Ce que dit le matériau papier de la création cinématographique :**

Un examen attentif des types de documents présents permet non seulement d'en dresser une typologie à grosses mailles, mais d'en comprendre aussi la nécessité, donc l'origine première (création et conservation).

On est au premier abord frappé par l'importance du littéraire dans ces documents de production. Non que la Triangle ait eu une politique d'adaptation des grands chefs-d'œuvre de la littérature mondiale (on trouve un *Don Quixote* et un *Lady Windermere's fan*, rares au milieu du flot de production), mais parce que le fonds comprend de très nombreux documents sur la propriété littéraire de textes publiés ou de scénarios acceptés (sans pour autant en décider sur le champ l'adaptation en film). De sorte qu'on peut aisément, en termes de

---

<sup>11</sup> La naissance de la Triangle et la présence de Griffith sont en partie dues au fait qu'Aitken a été le producteur majoritaire de *Birth of a Nation*, première superproduction américaine à succès. Le filon « Civil War » exploité par la Triangle tente de renouveler le succès de ce premier grand succès commun.

<sup>12</sup> Notamment parce qu'au départ, le vendeur du fonds, John E. Allen, parle de « Triangle-Ince scripts ».

<sup>13</sup> La répartition des responsabilités s'accommode pourtant de superpositions des casquettes propres à l'époque : producteur-superviseur, acteur-réalisateur (il n'est pas rare dans la production Triangle que l'acteur principal soit le réalisateur du film, quel que soit le genre et la durée de ce dernier). À l'inverse, quand le résultat de la réalisation est heureux, un Ince n'hésite pas à s'en créditer après-coup alors qu'il l'avait déléguée à un réalisateur.

documents mais aussi de dossiers<sup>14</sup> (ceux qui sont épais, ceux qui ne le sont pas), regrouper les éléments en deux grands ensembles : les documents relatifs aux scénarios ou textes pouvant être la base d'un scénario, et les documents relatifs à la préparation, la réalisation et l'expédition au laboratoire du film, ainsi que les premiers éléments de publicité (résumé et commentaire du film pour la presse professionnelle). Seuls les documents relatifs à la préparation d'un film peuvent présenter des annotations manuscrites nombreuses et très variées. Les annotations manuscrites que l'on trouve dans le premier type, dit « littéraire » sont brèves et souvent relèvent de systèmes de classement (date, numéro attribué...).

### **Le littéraire et le filmique :**

Dans les dossiers de type littéraire, on trouve des contrats avec un auteur, son agent ou son éditeur, des chèques attestant de l'achat d'un scénario ou d'un texte déjà publié<sup>15</sup>. Il est rare de trouver un exemplaire du texte publié dans sa forme originale (cas rencontré une seule fois, avec annotations de préparation pour l'adaptation), mais fréquemment et ce dès 1909 le texte retenu est dactylographié en simple interligne<sup>16</sup>. On trouve aussi des documents officiels attestant de l'enregistrement des droits, soit chez un notaire (documents tardifs Triangle), soit plus communément à la Library of Congress (avec certificat à sceau et ruban, fiche récapitulative) où le processus peut être dédoublé : l'auteur enregistre son droit sur le texte à son nom, puis le producteur fait enregistrer l'acquisition de ce droit pour l'adaptation cinématographique (ces deux documents sont donc parallèles au contrat et au chèque liant l'auteur et le producteur). Le certificat d'enregistrement des droits (Assignment of rights) est un document en « legal format » (étroit et haut) en raison de sa dimension officielle et juridique. Les autres documents « littéraires », y compris les lettres accompagnant les chèques, sont au format « papier à lettres » américain (un peu moins haut que notre A4).

Par conséquent, on peut trouver dans le fonds des documents attestant d'une propriété littéraire sans que corresponde à cela un film. Tous les titres ne sont pas des titres de films : ils peuvent être les titres de textes littéraires dont l'adaptation n'a pas été engagée ou menée à son terme. Inversement, à chaque titre de film ne correspond pas nécessairement dans le fonds de la Cinémathèque française un dossier littéraire, complet ou partiel.

L'autre type de dossiers est constitué, toujours au titre de film, autour d'un « continuity script », terme difficilement traduisible en français parce qu'il tient à la fois du « scénario de tournage » (scénario découpé en scènes comportant des annotations prises au moment du tournage) et le découpage technique (issu en France d'une vision après coup du film déjà monté, sans annotations manuscrites). On trouve rassemblés à l'origine autour de ce « continuity script » d'autres documents comme la « title sheet » (liste très précise des cartons et intertitres), la « location sheet » (recension de tous les décors, intérieurs et extérieurs, avec le numéros des scènes concernés en face), le « Complete Report Film » (rapport sur le film terminé) qui recense les principales informations artistiques (éléments du générique) et techniques (dates de tournage, métrages du négatif et du positif), un synopsis sous deux

---

<sup>14</sup> Le fonds est pour sa très grande majorité classé, comme il l'était à l'origine, classé par titre (de film ou de matériel littéraire). Seuls des éléments de correspondance tardifs, sans lien avec une production contemporaine du courrier, sont regroupés dans les avant-dernières boîtes du classement. Voir en ligne le plan de classement.

<sup>15</sup> Il a donc deux chemins pour parvenir au producteur : lui envoyer directement un scénario original pour faire un film, ou avoir été sélectionné par la production pour un texte paru. Il s'agit très rarement de roman et de pièce de théâtre, mais la plupart du temps de nouvelles parues dans des magazines à l'Est ou à l'Ouest.

<sup>16</sup> Un complément d'étude est à faire sur la dactylographie. Elle tient une place centrale dans le fonds, au triple titre d'enregistrement de notes manuscrites, de constitution de dossier et de son suivi, et de démultiplication de l'information (le texte dactylographié comporte de nombreuses copies carbone pour diffusion auprès des professionnels concernés).

formes, l'une étendue (en direction de l'équipe de réalisation), et l'autre synthétique pour la presse professionnelle (et peut-être aussi pour la commercialisation : distributeurs, exploitants). On trouve des traces indiquant, à partir de 1916, la création de photos d'exploitation (documents destinés aux distributeurs et aux exploitants de salle) associées aux autres documents pour la distribution. Enfin, on trouve assez souvent en fin de dossier un relevé de l'ensemble des dépenses arrêtées au moment d'envoyer le film monté au laboratoire sur la Côte Est des États-Unis. Ces dépenses sont d'ailleurs parfois nommées « California expenses », ce qui indique bien que les documents sont issus des studios de la côte Ouest et non des bureaux des maisons de production qui restent toujours à New York (proximité des banques, de la Bourse, des maisons d'édition et du spectacle vivant, théâtre ou cabaret, et des sièges sociaux... des concurrents).

Ces dossiers « filmiques » sont réalisés en trois temps : avant le tournage (« continuity script » sans annotation, liste des décors, des personnages et des acteurs, éventuellement note à l'attention du réalisateur, du décorateur et du directeur de la photographie), pendant le tournage (annotations manuscrites, dactylographie partielle de « continuity script » pour des scènes modifiées), et après le tournage (liste des cartons et intertitres, note à la salle de montage, au laboratoire). Ces dossiers ont la particularité d'être, pour l'immense majorité des documents présents, tous dactylographiés en « legal format », de façon à pouvoir être attachés ensemble par le haut sur une écriture portable (« paperboard ») afin d'être réunis de façon constante, aisément consultables ou manipulables et transportables (entre les lieux de tournage et les bureaux).

### **Incendie, records management, assets management et patrimoine<sup>17</sup> :**

Il y a donc une opposition constante et claire entre documents « littéraires » au format papier à lettres et documents « filmiques » en « legal format ». Autrement dit, on passe de l'un à l'autre au moment où la préparation réelle du film en tant que tel commence. Seule exception : l'enregistrement des droits chez un notaire ou auprès de la Library of Congress se fait toujours sur « legal format » et c'est un point qui sera éclairant.

Cette opposition fait aussi apparaître un manque et une caractéristique dans ces dossiers. On ne trouve pas trace, jusqu'à la mi-1917, de documents intermédiaires entre le scénario original (texte publié ou quatre ou cinq pages dactylographiées) et le « continuity script » qui intègre aussi de très nombreuses indications techniques sur le cadrage, la lumière, le décor. Ce n'est qu'à partir de la seconde moitié de 1917 qu'on trouve des doubles en grand nombre, des modifications en chaîne (par exemple une dizaine de « title sheets » modifiant de jour en jour le contenu des intertitres), des « continuity scripts » dactylographiés en plusieurs temps successifs, comme en atteste la nouveauté d'indiquer en bas de page à gauche les initiales de la secrétaire.

L'opposition de contenu et de format entre les dossiers littéraires et les dossiers filmiques se trouve renforcée par une particularité. Nombre de documents du fonds parisien sont mangés, à droite et en haut par le feu. Parties carbonisées, traces fréquentes d'eau ayant pénétré par la gauche le papier. On trouve hélas aussi trace de très maladroits coups de ciseaux pour éliminer les parties carbonisées, mais cela n'empiète que dans quelques rares cas sur le texte original<sup>18</sup>. Seuls les dossiers filmiques ont été atteints (et pas tous, heureusement) : les

---

<sup>17</sup> Je remercie Isabelle Giannattasio, directrice du Département de l'Audiovisuel à la BnF, et Astrid Grau-Brandt, directrice du Département Restauration à l'INP, de leurs amicales remarques et indications sur les débats autour de la gestion des archives.

<sup>18</sup> Le traitement documentaire effectué par la Bibliothèque du film entre 1994 et 1996 a permis de préserver dans de bonnes conditions l'ensemble des documents dans du matériel protecteur neutre. L'approfondissement des

dossiers littéraires ne le sont jamais. Ils n'étaient donc pas conservés ou stockés au même endroit.

Le début de la recherche a permis de faire apparaître que les documents de type « continuity scripts » de la Aitken Brothers Collection à Madison portent exactement les mêmes stigmates. Alors qu'on aurait pu penser que l'incendie en question était l'un de ceux connus par le passé par la Cinémathèque française (1959, 1980) ou par la Bibliothèque du film (2002), un examen des sources confirme que l'incendie n'est pas français, qu'il est antérieur à l'acquisition par Langlois de ces documents (il a donc acheté des documents en partie brûlés !) et cet événement s'est produit sur le sol américain, avant la répartition entre institutions patrimoniales (George Eastman House, Wisconsin State Historical Society et Cinémathèque française)<sup>19</sup>. Ce sont bien des documents qui ont été en partie sauvés des flammes (après intervention des pompiers comme l'indiquent les traces d'eau), mais seulement pour ce qui est des « continuity scripts », et non pour le matériel littéraire, intact parce que conservé dans un autre endroit (ou dans une autre partie du bâtiment frappé par l'incendie).

Il est temps de conclure provisoirement et partiellement. La constitution du fonds témoigne tout d'abord d'un « records management » relevant sans doute au départ d'Ince et de son équipe rapprochée. Les documents intermédiaires, inutiles à la prise de décision, à la communication d'informations ou à l'attestation juridique ne sont pas conservés tant qu'il est aux commandes. Son départ fait que l'on suit sa méthode, mais qu'on ne maintient pas la rigueur. Sa méthode est interne à sa méthode générale de « management » du cinéma comme une industrie, comme la gestion d'une chaîne de fabrication avec opérations distinctes mais enchaînées dans un flux de distribution à assurer quantitativement et qualitativement. La présence et l'absence récurrentes de documents dans le fonds parisien<sup>20</sup> attestent donc d'une méthode de gestion du travail... et de ses traces. On a donc affaire à une forme de records management dès 1913 (on ne trouve pas, pour l'instant dans le fonds parisien, structure aussi marquée entre 1909-1913).

Mais cette forme de « records management » ne témoigne pas que d'une organisation technique de la chaîne de fabrication. Tout indique, pour les deux types de dossiers, qu'Ince et ses successeurs sont extrêmement attachés à la possession de preuves juridiquement valables de leur activité et de leurs propriétés. Ils témoignent ainsi de plusieurs choses en même temps. Tout d'abord le souci de se constituer, en amont de la fabrication des films, un capital littéraire d'histoires adaptables, afin d'avoir à la fois un stock et un rempart contre la concurrence (quand ils acquièrent des droits, c'est aussi pour en priver la concurrence). Ensuite le souci de mettre en avant la qualité artistique des films produits : c'est pourquoi les auteurs littéraires sont toujours, dans le générique et dans les dossiers, cités très précisément et en très bonne place. Ainsi dans un générique, le nom de l'auteur de l'histoire se trouve immédiatement en dessous du titre du film (lequel est précédé du nom de la maison de production ou de distribution), bien avant celui du réalisateur et du directeur de la

---

consultations permet déjà, lorsque c'est nécessaire, d'améliorer à la pièce les conditions de conservation et de protection pour la consultation.

<sup>19</sup> Cette répartition semble assez sauvage. Elle est en cours d'étude et n'est pas simple en raison des nombreux intermédiaires présents pour ce type de transaction. Les deux principales sources identifiées à ce jour sont le frère d'Harry E. Aitken, Roy, qui vend des archives après la mort de son frère en 1956, et le fameux John E. Allen qui vend à Langlois les documents aujourd'hui conservés par la Cinémathèque française. Langlois semble avoir été mis en contact avec Allen par le biais de la George Eastman House qui n'a pas voulu acheter la totalité du lot. Les documents présents à Madison ont été acquis directement auprès de Roy (voir catalogue en ligne de ce fonds à Madison).

<sup>20</sup> Le fonds de Madison, très proche pour les scripts, inclut en plus les photographies d'exploitation (plus rares et dissociées dans le fonds parisien) et comprend par ailleurs des dossiers administratifs au nom de différentes sociétés reliées à la Triangle (ce qui n'est pas le cas à Paris).



photographie. On estime que le public sera plus sensible au nom des auteurs « littéraires » qu'à celui du réalisateur et souvent même à celui des principaux acteurs.

Ces précautions conservatrices entendent sans doute relever de la prise de responsabilité (qui fait et qui commande à qui ?) et répondre a priori à d'éventuelles récriminations ou contestations (notamment dans les ordres techniques transmis, dans une chaîne très segmentée). Mais elles entendent aussi prémunir de la concurrence avec les autres maisons de production ou de distribution cinématographique, y compris à l'intérieur de la Triangle par le jeu des nombreuses sociétés plus ou moins ralliées à la bannière de la Triangle. Autrement dit, on y fait large place à l'attestation de décision et de propriété. Le « records management » est ici la base du « knowledge management » (coordination dans le temps et dans l'espace des différents collaborateurs et corps de métier impliqués dans la fabrication du film) et surtout de l'« assets management », soit le contrôle de la propriété artistique en l'occurrence.

C'est pourquoi ces documents papier sont si importants dans le cinéma et dans son histoire. Si Ince et ses collaborateurs et successeurs recourent tant aux documents écrits, c'est parce qu'ils entendent garder trace écrite de leurs actions, de leurs décisions et de leurs acquisitions. Pour se défendre le cas échéant, mais aussi pour pouvoir le cas échéant revendre à d'autres (et ce sera le cas dès 1917), que le film ait été fait ou non (on revend donc aussi de l'écrit, de la littérature qui n'a pas servi à un film). L'incendie qui a déclenché le réflexe patrimonial (sauver de la destruction et de la perte) nous révèle que pour Hollywood, dès 1913, l'écrit est une grande affaire cinématographique, pour l'attestation et la preuve d'un côté, pour le contenu dramatique et artistique de l'autre, pour la communication entre groupes techniques (équipes techniques pour la préparation du tournage et le tournage, studios-laboratoires-siège social-distribution et exploitation de l'autre). Le feu, après sa mort, a rendu la mémoire.