



**HAL**  
open science

## Présentation du fonds Triangle - Allen à la Cinémathèque française

Marc Vernet

► **To cite this version:**

Marc Vernet. Présentation du fonds Triangle - Allen à la Cinémathèque française. *Journal of Film Preservation*, 2009, 79-80, pp.80-85. hal-00708932

**HAL Id: hal-00708932**

**<https://hal.science/hal-00708932>**

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.

## **Le fonds John E. Allen – Triangle à la Cinémathèque française : une histoire complexe, riche et encore à écrire**

### 1. 94 boîtes d'archives inédites :

A la Cinémathèque française, le fonds John E. Allen – Triangle, qui comporte 94 boîtes d'archives papier (auxquelles il faut ajouter par ailleurs une centaine de photos et un peu plus d'une dizaine de films), a connu un destin tout aussi étrange que ce sur quoi il porte : la production cinématographique entre 1909 et 1925, avec une excroissance en 1935 (cf. infra). Le fonds a été acquis auprès du collectionneur John E. Allen (d'où le nom donné au fonds, faute de connaissance des documents eux-mêmes) par Henri Langlois à New York en février 1961, dans des conditions... langloisiennes : une masse de documents inédits (que contiennent aujourd'hui les 94 boîtes) contre la seule force de conviction du secrétaire général de la Cinémathèque française, puisque ce dernier repart avec en poche un contrat portant sur la totalité des documents sans avoir versé un seul cent. Les cheminements qui d'une part conduisent Langlois au collectionneur John E. Allen, et qui d'autre part font traverser l'Atlantique à ces documents pour qu'ils arrivent enfin à la Cinémathèque française en juin 1962 ne sont pas encore totalement éclaircies. Les informations sont nombreuses (compte rendu du Conseil d'administration de la Cinémathèque française, courriers de John E. Allen, correspondance de Langlois avec divers interlocuteurs résidant aux Etats-Unis), mais les affirmations de Langlois sont tellement variables (lui-même n'ayant, semble-t-il, qu'une idée approximative de ce qu'il a acheté) qu'il n'est pas aisé de reconstruire de façon limpide cette acquisition de première grandeur.

Le travail de recherche entamé en janvier 2008 sur ce fonds John E. Allen a permis d'établir qu'une partie du fonds avait été catalogué (par Jean Mitry ?<sup>1</sup>) en 1962, sans doute au moment où Langlois verse les documents à la Cinémathèque française. Mais le catalogage intégral du fonds a été entrepris par la Bibliothèque du film entre 1994 et 1996. Le fonds a été ouvert au public au moment de l'ouverture de la BiFi au public (décembre 1996), mais il n'a pas attiré d'historiens ou de spécialistes du cinéma américain avant que ne se mette en place en décembre 2007 le programme de recherche Cinémarchives dans le cadre de la campagne Corpus2007 de l'Agence nationale de la recherche.

Les premiers dépouillements menés par l'équipe, qui associe chercheurs et archivistes, ont permis de réactualiser certains points un peu trop vite oubliés. Tout d'abord, le nom du fonds, s'il correspond bien à une origine américaine attestée, ne rend pas justice à son contenu. Dès le départ, John E. Allen parle de scripts (en fait, des « continuity scripts ») Ince – Triangle, puisque les bornes de date (1909-1935) attestent de la présence de documents antérieurs à la création de la Triangle et postérieurs à sa disparition en tant que maison de production<sup>2</sup>. Ensuite, ce fonds « papier » est à situer par rapport à d'autres fonds préservés aux Etats-Unis. Ceux de la Library of Congress en ce qui concerne au moins Ince et la Triangle. Mais aussi ceux de la Wisconsin State Historical Society (Aitken Brothers Special Collection), de la

---

<sup>1</sup> On se souvient que Mitry a publié à la Cinémathèque française en 1956 une plaquette consacrée à Thomas H. Ince, évoquant ses relations avec la Triangle, avec parfois un détail étonnant.

<sup>2</sup> La Triangle a une réputation (météore dans l'histoire des studios américains, préfiguration du système d'intégration verticale...) en partie fondée, en partie moins. Créée en juillet 1915, elle connaît des problèmes dès le début 1916 et Griffith et Ince la quitte au cours du premier semestre 1917. Elle survit sous la forme de la Tri-Stone (**Triangle – Keystone**) avant de disparaître en 1925. Les derniers documents de 1935 concernent des ventes immobilières sans plus aucun rapport avec la production cinématographique.

George Eastman House (on y revient), mais aussi ceux du MOMA pour Griffith et ceux de la Margaret Herrick Library, notamment pour Mack Sennett. Ces fonds sont parfois plus liés entre eux qu'on ne le croit, alors même que l'unité supposée de la Triangle est sans doute moins réelle qu'on ne l'a cru. Ince, Griffith et Mack Sennett conservent leurs maisons de production (Kay Bee, Fine Arts, Keystone) et jouissent d'une grande autonomie : c'est sans doute la raison pour laquelle dans le fonds conservé à la Cinémathèque française, les documents concernant directement l'activité de Mack Sennett ou Griffith sont rares. L'association qui vaut à la Triangle son nom, sur cette base d'une grande autonomie, ne dure pas plus de deux ans (été 1915 – été 1917), seul Mack Sennett restant pour partie lié à Aitken et à la Tri-Stone après les départs de Griffith et d'Ince.

Mais d'un autre côté, les documents présents à Paris, à Madison et à Rochester présentent des caractéristiques communes troublantes : certains d'entre eux ont connu les mêmes attaques par le feu et par l'eau (des pompiers), ce qui confirme une origine géographique commune, les éléments actuels orientant vers un feu ayant ravagé des bureaux Ince en 1916 (les documents 1916 et 1917 présents sont indemnes de toute trace de feu). Ces documents viendraient des archives cédées par Roy Aitken pour partie en 1957, soit un an après la mort de son frère Harry, âme de la Triangle, ayant fait ses armes à la Mutual et gagné beaucoup d'argent avec *Birth of a Nation*.

Enfin, naturellement, ce fonds est à mettre en relation avec les films conservés : pour la Cinémathèque française un peu plus de vingt, pour les Archives françaises du film un peu moins de dix. D'autres ont déjà, pour un tout premier recensement, été repérés en Belgique, en Hongrie et au Brésil grâce à un appel lancé par le canal FIAF.

## 2. Typologie des documents et premiers enseignements :

Le catalogage effectué par la Bibliothèque du film, et disponible en ligne à travers le Répertoire des fonds d'archives, permet d'emblée de se faire d'une part une idée du fonds (titres de films, date...), mais aussi de voir que les dossiers par titre<sup>3</sup> sont soit maigres, volumineux ou très volumineux. L'opposition « maigre / volumineux » (qui se voit tout simplement au nombre de feuillets catalogués) en recouvre en réalité deux autres : a. dossier uniquement au titre de matériel littéraire / dossier au titre de film dont la production a été engagée. b. documents majoritairement sur papier en format papier à lettre américain / documents majoritairement sur papier au « legal format ».

Le premier type de dossier ne rassemble que quelques documents ayant trait à la propriété littéraire : acquisition auprès de l'auteur, de son agent, ou d'un éditeur, chèque versé, enregistrement chez un notaire ou à la Library of Congress (ce dernier type de document est sur « legal format » par définition). On trouve aussi souvent dans ce type de dossier soit l'édition originale (il s'agit surtout de textes de la dimension d'une courte nouvelle), soit une transcription dactylographiée en simple interligne (story, scénario, synopsis). Enfin, plus émouvant, on peut trouver des notes, dactylographiées ou manuscrites qui sont soit des notes de lecture (de la nouvelle, du scénario envoyé), ce qui signifie qu'il y a, constitué, un comité de lecture, le bonheur voulant qu'on puisse voir dans un coin un « Buye » signifiant que le patron veut acquérir le matériel littéraire, soit des notes de visionnage. Celles-ci sont plus récentes (vers 1921) quand il s'agit de faire entrer de l'argent dans les caisses par tous les

---

<sup>3</sup> Les 94 boîtes d'archives regroupent en très grande majorité des dossiers par titre, soit de scénario soit de film, et seules les dernières cotes rassemblent une correspondance tardive, les autres correspondances liées à un titre étant intégré dans le traitement par ordre alphabétique, ordre qui correspond au classement d'origine, en dossiers suspendus au titre. Les archives au titre des sociétés des frères Aitken se trouvent à Madison.

moyens, y compris la reprise des vieux titres. Ces notes de visionnage sont établies selon des règles précises, sur différents points évalués en pourcentage de réussite.

Le deuxième type de dossier (volumineux ou très volumineux) regroupe, autour de la « continuity script » toute une série de documents liés au tournage et au montage du film. Autrement dit, ce sont des documents liés à la préparation de l'histoire (découpage technique établi dans la double visée du tournage – détail des scènes – et du montage – compréhension de l'histoire et directives pour le montage)<sup>4</sup>, au suivi du tournage (ce qui est tourné, ce qui est éliminé, ce qui est corrigé) et aux premières opérations suivant le tournage (fabrication des cartons et des inserts, envoi au montage, envoi à la presse du générique et du résumé, indications pour le teintage). On trouve aussi, souvent en fin de dossier, un Complete Film Report (relevé d'informations techniques de base une fois le film terminé : métrages divers, documents joints, responsables...) et un bilan financier. Celui-ci a ceci de particulier qu'il se limite au « California Cost », soit les coûts relevant de la préparation (coût de l'histoire par exemple), puis des coûts propres au tournage lui-même. On trouve alors la mention « Shipped » (qui est à mettre en relation avec des reçus de la Wells Fargo) lorsque le film monté est envoyé à l'Est pour tirage et distribution. On trouve aussi sur de nombreux « continuity scripts » en haut à gauche la mention « Western Scenario Department », ce qui en Français ne veut pas dire « scénario de westerns » (à quoi pourrait faire penser la dominante Ince), mais bien « Département Côte Ouest des scénarios », à quoi devrait correspondre un bureau sur la Côte Est.

Le fonds conservé par la Cinémathèque française atteste donc une nouvelle fois de la répartition des tâches entre la Côte Est (siège social des maisons de production) et la Côte Ouest (usine de fabrication), les laboratoires de traitement se trouvant sur la Côte Est, obligeant le film monté à traverser le continent (d'où la Wells Fargo) pour son traitement et sa distribution. Cela est en quelque sorte confirmé par la répartition aujourd'hui des documents : à Paris les dossiers de production sur la Côte Ouest, à Madison les dossiers correspondant aux sièges new-yorkais des sociétés dans lesquelles Harry E. Aitken (et dans une moindre mesure son frère Roy) a exercé des responsabilités.

Mais les documents de Paris, pour la partie « dossiers en format papier à lettres » montrent aussi à quel point, au moins dès 1914, quelqu'un comme Ince, avant et pendant la Triangle, est soucieux de l'amont de la production cinématographique et s'organise pour se constituer un stock d'histoires pouvant servir de base pour un scénario de film. Il s'organise en les acquérant, en les écrivant lui-même<sup>5</sup> ou en les sollicitant, et surtout en les faisant enregistrer à la Library of Congress<sup>6</sup> dès que possible et dans les formes les plus strictes<sup>7</sup>. Mais le soin pris à conserver ces documents (notamment les enregistrements de la Library of Congress, que ce soit pour les droits ou pour les exemplaires – des livres comme des films), documents qui ne nous sont pas parvenus par hasard et par miracle, témoigne du souci des producteurs de l'époque d'une bonne gestion des droits, ou du moins d'une gestion attentive des droits, à la fois dans un souci économique interne (de quoi est-on propriétaire et donc que peut-on

---

<sup>4</sup> Il semble que les continuity scripts aient été souvent élaborés par le réalisateur du film, mais à partir de 1916-1917, il semble aussi que le travail de transcription du scénario en « continuity » aient été le fait de spécialistes, revendiquant leur expertise en tant que telle, qui ne sont pas le réalisateur lui-même. Corolairement, pour la période 1913-1916, le réalisateur se trouve souvent être l'acteur principal.

<sup>5</sup> Il lui arrive même de s'attribuer les droits de films dont il n'est pas le réalisateur, tant il considère son rôle en tant que producteur (et donc superviseur du scénario) comme prépondérant.

<sup>6</sup> Jean Mitry et Kevin Brownlow sont tous deux impressionnés, à mon sens à très juste titre, par la place que prend dans le travail d'Ince le papier, c'est-à-dire l'écriture, la trace et la preuve écrites. C'est sans doute un des raisons pour laquelle Ince réédite sous son copyright les nouvelles dont il vient de se porter acquéreur.

<sup>7</sup> Contrairement à la légende, et y compris pour la période Triangle jusqu'en 1919, on ne trouve pas trace de grandiloquence littéraire ou théâtrale, ni dans les scénarios ni dans les acteurs, alors que sont très présentes les nouvelles écrites dans des magazines à large diffusion.

éventuellement faire ou vendre ?) et dans un souci économique externe (de quoi peut-on ou doit-on priver la concurrence ?).

Cela ne veut pas dire que l'écrit l'emporte sur le souci de l'image, mais cela montre à quel point l'intégration industrielle a d'emblée inclut en amont la gestion du capital littéraire, du réservoir d'histoires, qu'elles soient adaptées (décision de produire le film) ou qu'elles soient négociables (quand elles ne seront pas adaptées en interne). Le fonds permet à tout chercheur qui voudrait s'en emparer, de regarder de très près les coûts d'achat et les prix de revente par-dessus la Première Guerre Mondiale, puisqu'Ince mais aussi la Triangle revend quelques années plus tard le matériau scénaristique (i.e. les droits) à des prix très supérieurs à ceux de l'achat en 1914 ou 1915 quand l'histoire n'a pas été adaptée, et pour un dollar symbolique quand elle l'a été. Cette revente est elle aussi enregistrée à la Library of Congress.

### 3. L'énigmatique beauté des mains :

Il y a bien sûr toutes les informations que l'on peut tirer du dactylographié. Mais il y a surtout, aux yeux du chercheur, l'infini des annotations, plus ou moins lisibles, plus ou moins explicites, plus ou moins identifiables. Or elles sont légion. L'une des plus constantes et des plus visibles est le gros « OK » qui barre sur la continuity script une « scene » (= plan ?) quand elle a été tournée, équilibré par des « OUT » quand le travail sur le tournage a montré qu'elle n'était pas nécessaire. Ce sont là des annotations de producteur délégué sur le tournage (ces graphies varient peu, et sont donc le fait de deux ou trois personnes, alors même que les réalisateurs sont beaucoup plus nombreux). On pourrait jusqu'en 1915 identifier la main d'Ince, mais rien n'est sûr. De cette même main, on trouvera des corrections, souvent d'une écriture ample, presque généreuse, et surtout au trait gras, appuyé : changement de nom d'un personnage, correction de texte de carton, changement dans la numérotation des « scenes » à la suite d'une modification de leur enchaînement, et parfois aussi le nombre de plans tournés, numérotés avec une lettre supplémentaire de l'alphabet, la prise à retenir étant encerclée. Ces annotations témoignent du soin accordé, jusqu'au dernier moment, à la qualité et à la bonne fin du film, relativisant ainsi par l'attention artisanale de tous les instants, l'organisation manifestement empruntée à l'industrie lourde de la chaîne de production.

Plus marginalement, on trouve de brèves annotations sur les accessoires dont il faut disposer (nombre de têtes de bétail, de chandelles ou de lampes...) ou sur la manière de bien réaliser tel élément de décor : le chef décorateur a indiqué ce qu'il souhaitait, comme tailler deux petites portes dans une grande utilisée auparavant. On trouve également des annotations concernant la mise en scène, souvent d'ordre technique (type de cadrage), plus rarement de mise en place des acteurs et de la caméra (un exemple à ce jour).

On relèvera également que dans les documents qui accompagnent le continuity script, on trouve des formulaires pré-formatés au titre du film, mentionnant les principaux postes ou les principales responsabilités, mais vierges de noms correspondants. Ceux-ci sont très souvent portés à la main, au crayon, comme si le choix des acteurs et du réalisateur s'était fait à la dernière minute et qu'on ne l'avait noté qu'au tout début du tournage.

D'autres annotations parfois plus discrètes, d'encore une autre main, cochent tout simplement une « scene » tournée, un décor utilisé. Parfois même on relève une annotation peu appuyée en sténo, révélant auprès du producteur délégué la présence d'une secrétaire attentive à l'ordonnance des informations et des documents. On pourrait ainsi faire une typologie (pour ne pas dire une sémiologie) des graphies, grasse et appuyée pour le patron, maigre pour le chef décorateur et encore plus discrète pour la sténographe.

On trouve enfin trois autres mains. La première utilise l'encre noire, est fine et resserrée, et elle s'inscrit sur l'intérieur des pochettes originales de classement des dossiers. Elle recense toutes les indications de base nécessaires à la gestion du dossier lui-même en indiquant date

de distribution (sur le territoire et à Londres, où Roy Aitken a été envoyé, voir une ressortie encore ultérieure), copyright, nombre de bobines du film. Elle mentionne aussi si un document commun est, par extraordinaire, absent du dossier. La deuxième est de stylo bille bleu et note sur certains « continuity script » une date qui doit être celle de la première distribution et parfois le nombre de pages du continuity script en question. La troisième et dernière main « a posteriori » est au crayon, présente surtout dans les dossiers « littéraires », et datée de septembre 1941. Elle indique parfois que les documents renvoient à un titre qui « ne figure pas dans la grande liste Triangle » (le nom de la firme est abrégée en la figure géométrique du triangle), grande liste qui pour l'instant n'est pas apparue dans le fonds.

Outre les documentalistes de l'Espace Chercheurs de la Cinémathèque française, quatre personnes travaillent directement sur ce fonds aujourd'hui. Catherine Papanicolaou (CNRS) travaille sur la relation des films avec la politique américaine. Loïc Artéaga (Université Paris Diderot) travaille sur les informations pouvant intéresser une restauration des films. Matthieu Hervé (Université Paris Diderot) travaille sur les questions de distribution de la production Triangle, et l'auteur de ces lignes (Université Paris Diderot) sur l'histoire de la Triangle, notamment dans son positionnement par rapport à la Mutual, Griffith et Ince, et donc dans sa relation à la concurrence de l'époque, sur l'hypothèse que l'essor puis la disparition de la Triangle sont très étroitement liés à l'évolution de la Première Guerre mondiale et des troubles au Mexique. Giulia Kessous, post-doctorante, recherche aux Etats-Unis des précisions sur la relation entre ce fonds et ceux conservés au MOMA et à la Library of Congress. Trois autres personnes de la Cinémathèque française suivent l'évolution de la collecte des informations sur le fonds et sur les films, en vue de leur traitement pour le public.

Le 29 octobre 2008

Marc Vernet  
Professeur à l'Université de Paris Diderot  
Coordinateur du programme de recherche ANR « Cinémarchives »