



HAL
open science

”Mais où est passé le réalisateur du film ?” : les continuity scripts de New York Motion Picture et Triangle entre 1913 et 1917

Marc Vernet

► To cite this version:

Marc Vernet. ”Mais où est passé le réalisateur du film ?” : les continuity scripts de New York Motion Picture et Triangle entre 1913 et 1917. Dall inizio, alla fine / in the very beginning, at the very end, Mar 2009, Udine, Italie. pp.105-114. hal-00710015

HAL Id: hal-00710015

<https://hal.science/hal-00710015>

Submitted on 19 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.

« Mais où est passé le réalisateur du film ? » : **les *continuity scripts* de New York Motion Picture et Triangle entre 1913 et 1917**

Je voudrais vous présenter¹ ce que l'on peut aujourd'hui reconstruire de l'organisation du travail dans des maisons de production comme New York Motion Picture Company, Kay-Bee ou Triangle entre 1913 et 1917, à partir de documents d'archives « papier » conservés à la Cinémathèque française (collection John E. Allen – Triangle), et à la Wisconsin Historical Society (Aitken Brothers Papers). Il s'agit, pour ce qui suit, de dossiers conservés au titre de film, pour une grande part reconstitués après la disparition de la Triangle et qui s'organisent autour d'un *continuity script* (en français, approximativement, un scénario de tournage, quoique cette traduction ne soit pas exacte au regard des fonctions assumées par ce type de document²).

Ma présentation se situe dans la continuité des travaux menés essentiellement par Janet Staiger (qui a travaillé sur les *continuity scripts* de Madison), Tom Gunning, Charles Musser, et Charlie Keil³, et qui ont déjà établi un certain nombre de catégories dans ce domaine. Je n'entends pas les contester, mais simplement les affiner ou les relativiser, le cas échéant⁴.

I. Quelques précisions préliminaires :

Avant d'entrer dans l'analyse des documents et ce dont ils témoignent, il me faut préciser d'abord dans quel cadre historique on s'inscrit ici.

Première précision : les documents de Paris et de Madison, s'ils sont sous la bannière de la Triangle, sont à situer par rapport aux archives Sennett conservées à la Margaret Herrick Library et aux archives Griffith conservées au MOMA. Des documents se trouvent également à la George Eastman House (Rochester) et à la New York Public Library. Plus de 70 films Triangle sont conservés aujourd'hui parmi les membres de la FIAF.

Deuxième précision :

La Triangle est une tentative d'intégration horizontale (réunion des unités de production dirigées par Ince, Griffith, et Sennett) et verticale (de l'acquisition du matériel littéraire pour l'histoire à la distribution dans les salles). Assez bizarrement, les historiens insistent sur la deuxième dimension (intégration verticale, de l'écriture de l'histoire à la distribution du film dans les salles) et sous-estiment la première, qui est à la fois complexe et limitée (réunion des unités de production relevant d'Ince, Griffith et Sennett). En tout cas, l'ambition de la

¹ Ce qu'on présente est la conférence prononcée à Udine, le jeudi 26 mars 2009 dans le cadre de la XVIème International Film Studies Conference, dirigée par Leonardo Quaresima et Francesco Casetti. Je remercie les deux responsables d'avoir autorisé la publication en ligne sur le carnet de recherche Cinémarchives, <http://cinemarchives.hypotheses.org>, préalablement à sa publication dans les actes de la conférence. Je remercie aussi le personnel technique de la conférence pour son attentive disponibilité.

² Dans la suite de la présentation, je m'en tiendrai aux termes anglais, dans la mesure où à ce stade de la recherche le vocabulaire n'est stabilisé ni en anglais (la période est de changement rapide) ni en français (une traduction trop rapide risqué de fausser la compréhension du rôle exact des documents). C'est un point de méthodologie qui reste à fixer.

³ Charles Keil, *Early American Cinema in Transition. Story, Style, and Filmmaking, 1907-1913*. The University of Wisconsin Press, 2001.

⁴ Pour des précisions sur les documents que je vais évoquer, et sur l'organisation du travail à la Triangle, je renvoie ici au texte de Loïc Arteaga publié sur le site du programme de recherche Cinémarchives : « Voyages de la pellicule... », <http://cinemarchives.hypotheses.org>

Triangle s'organise sur ces deux axes et elle échoue sur ces deux axes. Mais son échec premier est celui de l'intégration verticale, puisque le talon d'Achille de la Triangle est, dès les premières semaines de son existence, la distribution sur le territoire américain (il reste à analyser encore la distribution des films de la Triangle en Europe et dans le reste du monde). Nous le verrons, l'amont de l'intégration verticale est important puisqu'il concerne la propriété littéraire et l'organisation de son suivi.

Troisième précision :

La Triangle se forme officiellement fin juillet 1915 et organise son premier programme fin septembre 1915. Les documents conservés par la Cinémathèque française et par la WHS remontent, pour les plus anciens à 1905 et 1909, soit bien avant la Triangle et même bien avant la formation de son antécédent, la Mutual. La majorité des documents « continuity » conservés à Paris sont issus des studios impliquant Ince (Kay Bee, Domino, Broncho, New York Motion Picture Corporation, je cite en vrac maison de production et marques utilisées). Ceci est cohérent avec l'idée que c'est Ince qui a introduit des méthodes industrielles de production des films (voir Janet Staiger). Qu'il les ait introduites ne veut pas dire qu'il les ait formalisées pour le cinéma et qu'il les ait personnellement mises en œuvre.

Quatrième précision :

La période 1913-1917 est fortement marquée par le développement des studios sur les terrains d'Hollywood et d'un transfert vers l'Ouest de la fabrication des films, avec une importance considérable, pour tous les genres ou presque, du tournage en extérieur, avec décor construit (à l'arrière du studio) ou sans autre décor que celui offert par la nature. On sait que cela donne lieu à une redistribution des rôles : importance croissante du *continuity script* pour le contrôle à distance du tournage (thèse industrielle), ou au contraire liberté grandissante accordée au réalisateur, parti camper dans les montagnes avec son équipe, loin des bureaux et des contrôles (thèse artiste style Allan Dwan).

Or l'histoire et les archives montrent que si ce mouvement « vers l'Ouest » est bien réel et important, il faut le nuancer : New York et le New Jersey gardent une place centrale⁵, et seuls la préparation du tournage et le tournage se passent en grande partie (mais pas totalement) sur la côte Ouest, les pellicules (négatif et positif) revenant très tôt sur la côte Est à partir de laquelle se font les tirages des copies positives après avis de la censure, et la distribution (les salles, et donc le marché, sont à l'Est). Cela nous importe à plusieurs titres : tout d'abord parce que les documents conservés et consultés sont majoritairement issus de la côte Ouest, les autres provenant de la Library of Congress. Il n'existe, dans ce que j'ai pu consulter, que très peu de documents relevant de la côte Est. Les documents relevant de la côte Est sont apparemment conservés d'une part par la WHS (livres de comptes, comptes rendus de conseil d'administration...) et d'autre part la New York Public Library.

Tout ceci pour dire que les termes que nous employons couramment doivent en réalité être maniés avec précaution, car il est tentant de mettre sous une seule bannière ce qui en réalité relevait d'instances très différentes. Cela tient en partie à l'incroyable rapidité des changements en cours dans l'industrie cinématographique alors, à la rapidité des carrières et donc à redistribution rapide et vaste des rôles dans la chaîne de production. Par ailleurs, ces changements analysés et étudiés par les historiens de cinéma sont parfois encore plus profonds et précis que ce qu'une reconstruction intellectuelle a posteriori permet dans un premier temps. D'un côté, Ince, Griffith et Sennett passent très rapidement du statut d'acteur débutant à celui de producteur. De l'autre, les compétences se diversifient très vite (c'est mon point aujourd'hui) et le système de délégation ne permet plus d'attribuer à tel ou tel la totalité

⁵ On retrouve sur ce point les travaux de Douglas Gomery sur la place de New York dans la production cinématographique américaine. Voir par exemple son *The Hollywood Studio System. A History*. BFI Publishing, 2005.

des changements en cours, à telle enseigne qu'on peut se demander en quoi la Triangle, par exemple, se différencie de la Mutual qui la précède et la concurrence (notamment avec Charlie Chaplin). Pour situer les choses, la « méthode Ince », telle qu'elle peut s'analyser dans les dossiers d'archives, est tellement précise qu'elle ne peut avoir été mise en place par lui : elle ne peut avoir été conçue que par un spécialiste de l'organisation du travail, et notamment du travail administratif dans les bureaux et dans les chaînes de commandement et de décision, un administrateur, sans doute ici George Stout.

II. DEUX TYPES DE DOSSIERS :

1. Format lettre / format contrat

L'ensemble des documents peut être réparti a posteriori en deux catégories : les documents relevant de la gestion des droits littéraires (de la « story » d'origine jusqu'à l'enregistrement de sa publication à la Library of Congress, en passant par le contrat avec l'auteur et le chèque correspondant), et les documents relevant de la fabrication du film (du développement du scénario à l'expédition sur la côte Est d'une copie positive et d'une copie négative). Cela est confirmé par un usage normé du papier : le format lettre ordinaire correspond en très grande partie au littéraire (à l'exception des contrats et des enregistrements de droit), et le « *legal format* » qui concerne soit les contrats, soit les documents de préparation du film, dont le fameux *continuity script*. On peut rajouter pour mémoire une autre norme : le papier jaune est réservé aux documents strictement internes à la direction, le papier blanc signifiant que le document peut être dupliqué et distribué dans le studio.

On peut remarquer d'emblée qu'il y a plus de dossiers que de films réalisés. Ce qui signifie tout simplement que nombre d'histoires acquises par le studio n'ont pas été adaptées. Il n'y a donc pas un lien automatique de cause à effet entre l'acquisition de l'histoire et son adaptation cinématographique : l'acquisition a pu être faite en soi, et notamment pour interdire aux concurrents d'en être propriétaires. Cela se confirmera plus tard, en 1921-1922 puis en 1924, lorsque pour renflouer les caisses on revendra largement les droits littéraires⁶, que le film ait été ou non adapté en film.

2. Story / scénario :

On note l'usage de deux termes, story/scénario pour les documents sur papier à format lettre, dans un sens presque synonyme : l'histoire de base, telle qu'elle a été acquise. « Story » s'il s'agit d'un texte déjà publié (on peut alors dans le contrat référer au « book »). Scénario s'il s'agit d'un texte inédit envoyé directement au studio dans l'espoir de le voir adapté.

L'auteur de ce texte est toujours scrupuleusement noté et cité dans les documents internes et dans les enregistrements de droits, mais aussi dans les génériques de film où il est mentionné souvent avant les acteurs principaux et avant le réalisateur ou le *supervisor*, et juste après le titre original de l'histoire [voir ill. 1]. On peut y voir deux choses : tout d'abord la volonté affichée de mettre en évidence la part littéraire, noble du matériau de la fiction, au même titre que le roman ou la pièce de théâtre.

On voit toutefois que l'externalité par rapport au cinéma est variable :

- histoire parue dans un magazine sans lien évident avec le cinéma,
- scénario envoyé dans le désir de le voir adapté (forme déjà insérée du cinéma, sous des formes variables : mention d'un comédien possible, liste commentée des personnages, pré-découpage plus ou moins expert...),

⁶ Plus précisément, la Triangle est déclaré en faillite en 1923, et en 1924 on voit Ince revendre d'un bloc nombre de droits littéraires.

- histoire écrite par un des scénaristes attitrés de la firme (Edgar G. Sullivan par exemple), avec une orientation cinéma dès l'écriture (insistance sur le spectaculaire).

Tant qu'on est à ce stade, le texte est toujours retranscrit sur papier format lettre et simple interligne. L'auteur est toujours mentionné, sous la forme de son nom propre et non par sa fonction (*author*). On aura ainsi le titre du texte littéraire de départ, suivi de « by » avec le nom de l'auteur.

III. CONTINUITY SCRIPT :

Je passe ici rapidement sur le fait que dans les dossiers conservés, le *continuity script* proprement dit n'est qu'une partie du dossier. On trouve en effet dans ce dernier d'autres documents : *Location sheet* (liste des différents décors extérieurs et intérieurs, avec les *scenes* correspondantes), *Title sheet* (liste complète des intertitres et inserts [image 14]), Complete Film Report (recension des principaux éléments techniques au moment de l'envoi de la copie à l'Est, et relevé financier des dépenses sur la côte Ouest. On pouvait trouver aussi des photos d'exploitation, comme on trouve régulièrement des notations pour les métrages de positif et de négatif. Enfin on trouve des synopsis, et même un « short synopsis », sur lesquels je ne m'attarderai pas ici.

Le dossier d'ensemble est normé (réurrence des documents dans un certain ordre assemblés), ainsi que les documents eux-mêmes. On notait tout à l'heure la différence entre les formats ou les couleurs blanc ou jaune du papier : il faut noter ici la différence entre une frappe monocolore noire et une frappe bicolore rouge et noire. Cette dernière est l'indication qu'il s'agit du document définitif approuvé par le producteur et le directeur du département scénario. Notons aussi la présence de formulaires, soit pré-imprimés (« Complete Film Report »), soit dactylographiés selon des règles strictes (*continuity script*).

Enfin, le *continuity script* lui-même est souvent annoté, de façon également normée, au crayon noir ou au crayon gras bleu, rarement à l'encre (sauf dans les tout premiers documents de 1913). Ces annotations sont de dates variables (certaines sont très postérieures au tournage, d'autres sont préalables, d'autres enfin sont portées pendant le tournage) et de mains différentes. On peut donc en déduire qu'un *continuity script* monocolore non annoté n'a pas servi à grand'chose : il s'agit d'un film qui n'a pas été tourné ou d'une version du script qui n'a pas été approuvée (ce qui revient au même). Mais le *continuity script* n'est pas en lui-même signé, du moins jusqu'en 1917.

1. Head of Production Unit / Head of Scenario Department :

Le *continuity script* n'est pas seulement un découpage en forme cinématographique d'une histoire purement littéraire au départ. Le *continuity script* est la mise en forme cinématographique pour un film de fiction de long métrage (dans la plupart des cas étudiés : il existe aussi des *continuity scripts* Mack Sennett, abondants à la WHS, plutôt rares à la Cinémathèque française). Cette mise en forme est un découpage en *scenes* (et non pas *shots*), numérotés, avec indication du lieu et parfois du moment. On trouve souvent une indication de cadrage ou de position de caméra. Mais on trouve de façon encore plus intéressante à mes yeux des indications très fermes quant au décor à construire ou à trouver dans la nature, non en termes de fabrication mais en termes de rendu, de spectaculaire, de visible, notamment pour montrer l'investissement financier et artistique consenti pour le film en question. Parallèlement, d'autres indications nous montrent que le *continuity script* est d'abord réalisé, développé entre le producteur (Ince) et le directeur du département scénario. La question est de savoir dans quelle mesure le réalisateur est à ce stade impliqué dans la conception du film.

Les indications fréquentes concernant ce que doit montrer l'image tendent à montrer que le réalisateur n'est pas à ce stade concerné ou impliqué directement, ou alors que les indications valent pour le caméraman, dont le nom est toujours cité dans les documents.

Tout se passe donc comme si (thèse industrielle) le *continuity script* était une commande en bonne et due forme, passée par le producteur, assisté du directeur du département scénario, à l'équipe de tournage, dont le réalisateur.

Cela pose donc la question des places respectives du producteur et du réalisateur, question qu'il faut aborder de deux façons.

- On sait que la question est ardue pour la Triangle, puisque Ince, Griffith et Mack Sennett y avaient la position de producteurs, mais aussi de *supervisors*. On sait qu'il est arrivé pendant la période et au moins jusqu'en 1915, à Mack Sennett de réaliser et de figurer dans ses films. Mais Griffith n'a pas réalisé pour la Triangle : quand il a réalisé, c'était pour lui-même en tant que producteur, et quand c'était pour la Triangle, il s'en est tenu au rôle de *supervisor* de ses réalisateurs attitrés (dont Christy Cabanne). Toutefois, une photo d'exploitation de *Hoo Doo Ann* (Christy Cabanne, 1916) le montre distinctement en train de régler dans l'urgence les mouvements paniqués d'un groupe de comédiens. Mais du côté de Ince, nous n'avons pas de témoignages directs de sa présence sur le lieu de tournage.
- La première page du *continuity script*, celle qui établit le générique définitif avec les personnages et les acteurs, choisis à la dernière minute, cette première page comprend souvent en rouge en bas de la page un paragraphe explicite : aucun changement ne peut être apporté au *continuity script* sans l'aval préalable de Ince ou d'Edgar G. Sullivan⁷. Cette mention confirme trois choses un peu contradictoires :
 - les réalisateurs changeaient, sur les lieux de tournage le *continuity script*. C'est d'ailleurs ce qu'attestent les annotations : *scene* tournée sans changement majeur (OK), *scene* non tournée (Out), *scene* redécoupée en plusieurs plans, passage réorganisé, changement dans le nom des personnages, ou le texte des inserts et cartons. Avec en plus indications du nombre de prises (je laisse ici de côté les annotations concernant la fabrication matérielle du décor par les charpentiers).
 - Comme les gens tournaient souvent en plein air loin des studios, le réalisateur avait évidemment une grande liberté de décision dans l'adaptation aux acteurs et aux autres *scenes* en fonction des difficultés ou des solutions rencontrées (thèse auteuriste),
 - C'est bien pourquoi le producteur et le directeur du département scénario mentionnent explicitement que cette pratique n'est admissible qu'à condition que l'avis des responsables et des commanditaires qu'ils sont ait été préalablement recueilli.

On voit donc que le *continuity script* correspond particulièrement au tournage en Californie en extérieur réel loin des studios, confirmant ainsi à la fois l'importance du producteur, mais aussi sa faiblesse, puisqu'il ne peut pas être de tous les tournages et qu'il est contraint de déléguer la fabrication des films à une équipe distante et donc indépendante. Il semble que cela vaille aussi pour le directeur du département scénario⁸.

⁷ Dans un cas, on relève une « note to *director* » (avec une « note to cameraman » et une « note to cutting room », ce qui confirme l'absence du réalisateur au moment de l'établissement et de la validation du *continuity script*, mais aussi son anonymat, comme s'il n'avait pas encore à ce stade été choisi et désigné. Peut-être seul le *supervisor* est-il présent à ce moment-là, Griffith compris.

⁸ A l'issue de cette communication, Carmelo Marabello a demandé si ces éléments concernant le *continuity script* pouvaient amener à reconsidérer la notion de *pro-filmique*, reprise notamment par le premier Metz. Je lui

2. Actor / Director :

Ce que l'on sait pour Charlie Chaplin, et pour William S. Hart, et plus vaguement pour Buster Keaton et encore plus pour d'autres, c'est que dans cette période du cinéma, le réalisateur est souvent l'acteur principal ou un des acteurs. Cela va d'ailleurs dans les deux sens : l'acteur principal est, pour cette raison, le réalisateur (modèle : Chaplin), ou le réalisateur fait aussi l'acteur (on connaît un exemple avec Frank Borzage par exemple). Pour la Triangle la chose est très fréquente pour William S. Hart côté Ince et pour Fatty Arbuckle côté Sennett. Cela ne semble pas être vrai à égalité dans le cas de Griffith.

Cet état de fait (l'acteur principal est le réalisateur) est traduit de deux façons dans les documents conservés. Sur le formulaire récapitulatif du film en tête du dossier, le nom du réalisateur est indiqué en face de la formule : « produced », qui précède les dates de tournage (« started », « finished »). Mais sur les génériques de film, le nom du réalisateur vient après le titre du film et le nom de l'auteur du texte initial, après la formule : « Directed by... », laquelle est souvent accompagnée de la formule « supervised by » (à égalité Ince, Griffith, Sennett)

Dans notre période 1913-1917, le réalisateur se trouve alors ramené soit à la réalisation au sens technique du terme (et non pas esthétique) : c'est celui qui a assumé la responsabilité d'ensemble du tournage, soit à son statut de vedette (Hart, Arbuckle), soit il est en quelque sorte relativisé par la présence à la Triangle quasi constante du *supervisor*, qui est le responsable de l'unité de production sur la côte Ouest (Griffith excepté si l'on pense que son départ est le premier, à l'été 1916, Ince partant à l'automne 1917).

Cette importance relative du « *director* » dans ce système est corroborée par deux faits. Le premier est mis en avant par un film de et avec Fatty Arbuckle, *Fatty and the Broadway stars* (1916), et par l'apparition en 1917 d'un nouveau titre, d'une nouvelle étape officielle dans la préparation du film.

Fatty and the Broadway stars : sans revenir sur l'importance de ce film pour une vision de la politique de la Triangle, je veux souligner qu'on y voit, dans la copie restaurée, Fatty avoir des démêlés avec un personnage qui n'est autre que le *stage manager*, qui comme lui dispose d'un porte-voix et qui, parallèlement au personnage de Fatty, donne des ordres pour qu'on apporte telle pièce de décor et pour qu'on enlève telle autre du plateau. Fatty, après une bousculade, finit par expulser le stage-manager et prendre sa place. Ce film de Fatty Arbuckle est à rapprocher du film de Chaplin, *Behind the Screen*, réalisé la même année pour le concurrent direct de la Triangle, Mutual, et dans lequel Charlie Chaplin démontre par l'exemple sa supériorité sur les syndicats, les cameramen, les acteurs, les réalisateurs et les régisseurs, et même probablement sur Mack Sennett. Dans cette comédie Mack Sennett, il me semble que Fatty démontre clairement qu'il n'a besoin ni des réalisateurs ni des régisseurs (ni, soit dit en passant, des acteurs fraîchement débarqués de Broadway), et qu'il est tout à fait capable de faire lui-même ses propres films avec un talent supérieur. Au-delà de la question du recours à des acteurs de Broadway, au-delà de la rivalité Mutual – Triangle ou encore Chaplin – Sennett, ce qui m'intéresse ici est l'arrivée dans la ligne des fonctions du stage-manager, du régisseur, qui vient encore réduire la place du réalisateur si celui-ci ne sait pas se défendre. On notera au passage que nombre d'annotations au crayon sur les *continuity scripts*

ai répondu, à mon grand étonnement, qu'on pouvait considérer les *continuity scripts* comme des « story-boards non dessinés », c'est-à-dire comme des indications de cadrage, de raccord et de « pro-filmique » passant par l'écrit et pas encore par le dessin (on ne trouve que quelques très rares croquis – pour des plans au sol avec parfois emplacement de caméra – dans les *continuity scripts*). Je remercie M. Marabello de m'avoir mis sur cette piste inaperçue.

relèvent du « stage-manager » (ou de la *scripte*⁹) par les indications sur ce qui doit ou ne doit pas figurer sur le plateau.

Cette possibilité de l'époque d'être à la fois l'acteur principal et le réalisateur ne tient pas seulement à la rapidité avec laquelle évoluaient les carrières, d'acteur à producteur, mais aussi au fait que le réalisateur voyait, en fonction des autres postes de travail (*head of production unit, head of scenario department* d'un côté, régisseur de l'autre), sa fonction probablement limitée à la direction d'acteurs et à la « production » de *scenes* (pour établir si la prise était bonne ou non). Les changements dans le *continuity script*, quand ils apparaissaient nécessaires au moment du tournage, devaient être soumis à la direction. Encore faut-il penser que cette responsabilité dans la direction d'acteurs pouvait être elle aussi limitée par la présence sur le plateau du *supervisor*, un Griffith (dans le cas attesté par photo de *Hoo Doo Ann*) ou un Mack Sennett (pour Ince, je n'ai pas pour l'heure d'élément attestant sa présence sur un tournage). Cette responsabilité réelle mais restreinte, soutenant fort peu la thèse auteuriste, est encore attestée sous une autre forme : les modifications de *continuity scripts* sont, sur les documents parisiens, pratiquement toujours notées de la même main, au crayon noir (un temps au crayon bleu ou à l'encre bleue), ce qui semble indiquer que sur les tournages Ince, c'était toujours la même personne (mais je ne sais pas laquelle) qui suivait le tournage. Si ces annotations avaient été celles du *director*, elles seraient de mains différentes en fonction de chaque film : or, ce n'est pas le cas. L'écriture, large, déliée, est assez identifiable en tant que telle.

Autre limitation encore : les choix des acteurs. Le nom de ces derniers est souvent, sur les formulaires pré-établis, porté au crayon, le choix se faisant apparemment au tout dernier moment, une fois le *continuity script* totalement approuvé (et donc les dates de tournage fixées). Les noms des personnages ont été dactylographiés, mais les noms des acteurs sont portés a posteriori au crayon (il semble que parfois ce soit l'acteur lui-même qui ait inscrit son nom car les graphies diffèrent sur une même liste). De plus, cette liste des acteurs est contresignée par deux personnes, qui ne sont toujours pas le réalisateur : leurs monogrammes sont constants d'un film sur l'autre [ill. 9 : image 9].

Dernier point sur cette question : au cours de grandes migrations d'une compagnie à l'autre des acteurs célèbres et que les producteurs se disputent pour pouvoir les compter dans leur « écurie » (la Triangle échoue à faire entrer Chaplin dans ses équipes), il est noté à plusieurs reprises qu'engager un acteur ou une actrice, c'est engager son réalisateur favori avec lequel elle (la star) forme une sorte de couple professionnel, le réalisateur étant presque une sorte d'agent de l'acteur ou de l'actrice pour le choix des films et la qualité de la réalisation.

On sait que cette montée en puissance de l'acteur, voulue par les maisons de production qui y voit une valeur commerciale certaine de qualité du produit et de facilité de la publicité, aboutira en 1919 à la formation par trois stars (dont deux passée par la Triangle) : Douglas Fairbanks, Mary Pickford et Charlie Chaplin, Griffith venant se rajouter à... ce nouveau triangle. Fut un temps où les producteurs engageaient les acteurs avec leur réalisateur. Vint le temps où se furent les stars qui devinrent leur propre producteur, maintenant ainsi de fait le choix des histoires et des réalisateurs.

⁹ On n'a relevé que rarement des annotations en sténo, voisinant avec d'autres annotations, et seulement dans des documents antérieurs à 1915.

3. « Picturized by... »

1917 est pour la Triangle une année de grands changements par rapport à la ligne initiale. Les ennuis financiers particulièrement aigus de la fin 1916 ont entraîné une double conséquence : la reprise en main de l'institution par H. O. Davis (ce qui semble provoquer un relatif effacement d'Ince) et le retour massif au *double-reel* avec parallèlement l'abandon, relatif lui aussi, du *five reel*, du *feature film*. Griffith est parti, Davis reprend les choses en main et Ince s'efface un peu, alors que Mack Sennett reprend son rôle de fournisseur de films comiques standard.

L'inflexion de la politique de la Triangle en cette année 1917 est clairement visible dans les dossiers eux-mêmes : les *continuity scripts* sont souvent monocolores, avec très peu d'annotations ; puis les versions de ce document se multiplient et même on trouve de multiples versions de la *title sheet*, montrant une grande indécision dans la formulation dernières du texte des cartons, après tournage. Fin 1917, le système semble se défaire. Parallèlement émergent ce qu'on peut prendre pour deux revendications : la personne qui établit le *continuity script* se voit attribuer la marque « picturized by... », son nom étant souvent différent de celui de l'auteur de l'histoire, du chef du département scénario et enfin de celui du réalisateur, confirmant ainsi que ce n'est pas le réalisateur qui opère cette « mise en image ». Cette activité particulière d'établissement du *continuity script*, comme intermédiaire entre le texte du scénario et la forme narrative du film, est contemporaine, dans son émergence, de celle de l'« assistant *director* », ou, plus exactement, dans le générique des films (sur le papier), le *director* se voit accoler un « assisted by ... ». Cela va de paire avec un effacement du *supervisor* : Ince apparaît de moins en moins, et la présence de son ou de ses émissaires tend à disparaître. L'arrivée de l'assistant-réalisateur est dans ces conditions peut-être à interpréter comme un renforcement des pouvoirs sur le terrain du réalisateur, qui se voit maintenant seconder par un assistant. Il faudrait vérifier si cela entraîne une diminution du rôle du *stage manager*, du régisseur.

De sorte que la chaîne de travail ou de responsabilité pourrait être la suivante en 1917 : *Head of production unit / Author of the story / Head of scenario department / "Picturizer" / Director-actor / Stage manager or assistant director / cameraman.*

4. Producer / Director (author) : retour

On n'en aura pas terminé avec le réalisateur à la Triangle, et plus particulièrement dans l'unité Ince (il serait préférable de parler ainsi plutôt que de citer une personne), sans avoir fait retour sur l'enregistrement des droits à la Library of Congress. Cet enregistrement a lieu en plusieurs temps, parfois trois.

- Premier temps : un auteur d'un texte (le plus souvent une nouvelle) fait enregistrer le fait qu'il est l'unique propriétaire d'un texte.
- Deuxième temps : Ince fait inscrire le fait qu'il a acquis l'ensemble des droits de ce texte auprès de son propriétaire (une personne), et dans la foulée, il fait publier sous son copyright, le texte en question dans une sorte de collection bleue
- Troisième temps : Ince fait enregistrer le film réalisé en déposant une copie à la Library of Congress. On a parfois la surprise de voir que le film n'est pas enregistré au nom du réalisateur, mais bien en celui de Ince, voire de Ince et de Sullivan (sans doute au nom du développement du scénario, de sa *picturalization*. Ici, c'est le ou les *supervisors* qui reprennent, c'est le cas de le dire, leurs droits et la propriété du film.

IV. IMPORTANCE DE L'ÉCRIT DANS LES IMAGES :

Pour terminer, je voudrais souligner l'importance du papier, de l'écrit dans tout le dispositif unité Ince – Triangle. A double titre :

- importance du texte littéraire initial, la plupart du temps de l'ordre de la nouvelle parue dans un magazine, avec des auteurs-phares comme George Patullo, Spencer, Sullivan, de nombreuses femmes plus ou moins moralisatrices. D'où aussi l'importance des éditeurs de magazines, détenteurs des premiers droits et qui parfois tiennent la dragée haute aux producteurs avides d'acquisitions et entre lesquels les éditeurs font clairement jouer la concurrence pour faire monter les prix (15 dollars environ la nouvelle vers 1913).
- Importance à tous les stades de la trace écrite, dactylographiée, normée et suivie (si ces documents nous sont parvenus, c'est parce que les gens qui ont produit et utilisé ces documents les ont précautionneusement archivés (là aussi sous une forme normée que l'on retrouve dans les plis et les atteintes physiques – feu et eau – que portent encore les documents).

Cette trace écrite est souvent un contrat au moment de l'acquisition des droits (on garde trace du paiement de ces droits à l'auteur sous la forme d'un formulaire et du chèque qui l'accompagne), de leur enregistrement (documents de la Library of Congress), ou enfin de leur cession (Ince vend de très nombreux droits sur des textes littéraires en août 1924, ou contrat au moment de l'embauche (qui n'est jamais qu'une forme d'acquisition de matériel humain et artistique) : on en trouve quelques exemples dans les fonds de Paris et de Madison.

C'est d'ailleurs pourquoi les *continuity scripts* sont si importants et qu'ils ont le format « *legal format* » : ce sont en réalité des commandes ou des contrats que l'on doit respecter le plus possible à la lettre et dont les modifications doivent être portées sur le papier, notifiées et validées. Il en va de même pour la *location sheet* (cela permet d'identifier précisément des « *scenes* » par leur lieu de tournage) et de la *title sheet* (qui permet de transmettre exactement le texte de l'insert ou du carton au laboratoire qui devra réaliser après-coup ledit insert ou ledit carton). Quand ces documents ne sont pas des commandes à respecter, il s'agit de documents dans un premier temps d'accompagnement et d'archivage (on garde trace de l'expédition des bobines sur la côte Est par le biais de la Wells Fargo.

Cela rend certes compte de la volonté de contrôle d'une production qui à la fois s'étend en dimension (passage du 2 au 5 bobines) et en nombre (fournir chaque semaine un certain nombre de films complémentaires). Mais cela témoigne aussi de la difficulté de ce contrôle sur la côte Ouest, d'une part en raison de la « délocalisation » de tournage où l'extérieur réel est privilégié (on est frappé dans les *location sheets* de la très grande supériorité numérique des extérieurs par rapport aux intérieurs, et d'autre part en raison de la fragmentation géographique de la chaîne : studio, lieu de tournage en extérieur, salle de montage, puis côte Est (passage devant la commission de censure, retour au laboratoire soit pour remontage soit pour tirage des copies d'exploitation).

C'est parce que cette chaîne est très discontinue que le rôle de l'écrit est si important, comme trace des ordres et des indications données d'un stade à l'autre (les annotations sur les *continuity scripts* sont à la fois pour la direction mais aussi pour la salle de montage afin de pouvoir aisément identifier et choisir les *scenes* pour le montage du négatif et le tirage du premier positif.

Mais on comprend aussi que parallèlement au contrôle, il y a la question de la reconnaissance des droits et donc de la concurrence. Ince fait tout enregistrer à son nom alors que son unité est « intégrée » à la Triangle et il aura des problèmes avec celle-ci au moment où il voudra sortir (septembre 1916) de cette association déjà défaite. Dès le début 1917, H. O. Davis a repris à son compte ses méthodes (publication en tiré à part du matériel littéraire fraîchement acquis) en faisant mettre le copyright à son nom. Concurrence entre maisons de production (type Triangle / Mutual), mais aussi concurrence à l'intérieur de la Triangle, entre les unités de production, entre la côte Ouest et la côte Est, et sans doute entre responsables à l'intérieur d'une unité de production.

C'est dans cette mutation très rapide, cette compétition très forte, cette discontinuité propre à la fabrication des films mais renforcée par la géographie et le peuplement des Etats-Unis, qu'il faut continuer de penser l'émergence de la qualité artistique dans le cinéma avant 1918. Il est ainsi très clair, dans les documents « Triangle », que la volonté esthétique, l'ambition artistique (en tant que signes de différenciation du produit par rapport aux concurrents américains et européens) sont présentes entre l'été 1915 et l'automne 1916, mais il est clair qu'elles sont beaucoup plus rares dès le début 1917, date à partir de laquelle les films remarquables deviennent l'exception, même si (et c'est tout le paradoxe de la chose), les départs successifs de Griffith, puis Ince puis Sennett, vont permettre l'émergence ou le renforcement d'Allan Dwan, Frank Borzage ou encore Tod Browning.