

Pordenone 1987

Jean Mitry

Number 37, 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22290ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mitry, J. (1988). Pordenone 1987. *24 images*, (37), 44–46.

PORDENONE 1987

Une déception: la Vitagraf Une redécouverte: Fatty

Jean Mitry

La mort de Jean Mitry est survenue le jour même où nous recevions son compte rendu du dernier colloque de Pordenone, consacré au cinéma des premiers temps. C'est avec émotion et respect que nous reproduisons ici ce qui est le dernier texte de ce prospecteur infatigable.

Au cours des années 1937/38, Sadoul, Langlois et moi avions vu une dizaine de Vitagraf, communiqués je suppose par Miss Iris Bary du Museum of Modern Arts de New York. Entre autres, *Nellie the Beautiful Housemaid* (1908), *Pete Wants a Job* (1910), *Bertha the Sewing Machine Girl* (1911) et *The Fox is not a Coward* (1911). Je m'en souviens d'autant mieux que Sadoul en a rendu compte dans son *Histoire du cinéma* et moi, un peu plus tard, dans la mienne. Avons-nous été abusés par une certaine fluidité du récit, par certaines innovations: fréquence des contrechamps, ou des alternances, déplacements des personnages dans la profondeur du champ? Cela jusqu'à mettre en doute la prééminence d'Ince et de Griffith. C'est fort probable, bien que ces innovations aient été décelables dès 1905 dans bien d'autres films que ceux de la Vitagraf.

Il y a certes de bonnes choses, mais après 1913, avec toutefois un retard évident sur les productions contemporaines des Biograph, Edison, Mutual et même européennes. J'y reviendrai plus loin me contentant pour l'instant de dire notre déception, la mienne et celle de la plupart de mes confrères français, devant les quelque 150 films présentés cette année à Pordenone et dont exagérément peut-être nous attendions merveille.

Certes, il est difficile de porter un jugement définitif à partir de 150 films sur une production qui, de 1900 à 1916, en comporte plus de 15 000. Mais les films retenus offraient un éventail suffisant de genres, de styles et de méthodes pour que l'on puisse s'en faire une idée approximative.

On commencera par les plus mauvais pour aboutir aux quelques-uns qui méritent une réelle considération.

De 1900 à 1906, hormis quelques documentaires simples et les dessins animés de Stuart Blackton, la plupart des films y compris *Jack and the Beanstalk* (1903) sur lequel certains chercheurs ont glosé abusivement, ne sont que de mauvais Méliès.

Viennent ensuite les adaptations de Shakespeare, Walter Scott ou Victor Hugo. Réalisés par Charles Kent, William Humphrey ou William Ranous, ces films tournés de 1908 à 1912, (*Roméo et Juliette*, *Macbeth*, *Richard III*, *Le Roi Lear*, *Le songe d'une nuit d'été*, etc.) sont pires que les films Pathé de la même époque: décors de carton, plantation affreusement théâtrale, arrière-fonds de toile peinte et interprétation — gesticulation plutôt — emphatique et déclamatoire. Ceux d'après 1908 sont imités du «Film d'Art». Or devant *Le Cardinal Wolsey* tourné en 1912, *L'assassinat du Duc de Guise* de 1908 fait figure de chef-d'œuvre...

Restent les «reconstitutions historiques». Les deux films sur Washington (*Sous le drapeau anglais; sous le drapeau américain* — 1909) et sur Napoléon (*L'homme du destin; Napoléon et Joséphine* — 1909) témoignent d'un certain mouvement (panoramiques, changements de plans), mais la mise en scène est presque toujours frontale, comme il en était encore en 1906...

Les pires, ce sont les «John Bunny». À lire les articles dithyrambiques publiés sur ce gros comique entre 1912 et 1915 dans des revues américaines telles que Photoplay ou Motion Pictures, on se demande parfois si l'on a toujours les pieds sur terre: c'est d'une nullité effarante. On peut croire que ce comédien jofflu et bedonnant, au nez en pomme de terre, aux bajoues éléphanterques, au sourire épanoui, ait voulu, comme on dit, faire du comique sérieux en distribuant une pointe d'humour ici et là. Or non seulement, ce n'est jamais comique, mais c'est

franchement pénible. Mis en scène par Van Dyke Brooke, George D. Baker ou Larry Trimble, ils sont tous du même bouillon. À comparer n'importe lequel des Bunny de 1913 avec les Fatty de la même époque, la distance est astronomique.

Dans mon *Histoire du cinéma*, j'ai dit pis que pendre des Rigadin: jeu théâtral, clins d'œil au public, effets téléphonés, pantalonades et gros sabots. Or, devant les Bunny, ils apparaissent soudain d'une incroyable subtilité. En tout cas, ils font rire... Seuls peut-être pourraient être mentionnés — avec beaucoup d'indulgence: *The Lovesick Maisens of Cuddleton* (Les amoureux du capitaine) et *The Troublesome Step Daughters* (Les cinq filles du capitaine — 1912), en ce que l'on y voit s'ébattre à leurs tout débuts les toutes jeunes futures vedettes de la Vitagraf, Norma Talmadge, Lillian Walker et autres.

D'heureuses surprises pourtant nous attendaient, entre autres, un film intitulé *The Jail Bird and How He Flaw* qui conte en moins de 15 minutes l'évasion d'un prisonnier et sa capture. Tourné presque entièrement en extérieurs, il comporte une variété de plans outre une relative des déplacements dans la profondeur, l'évadé arrivant vers la caméra depuis le fond du décor jusqu'en plan moyen, fuit, bifurquant. Edité le 27 juin 1906, il apporte par une succession de panoramiques, une conception du récit dégagé des influences théâtrales encore en vigueur dans la plupart des films.

Pourtant, le lendemain nous avons revu le film anglais de Cecil Hepworth et Lewin Fritzhonon *Rescued by Rover* (1905) qui développe avec beaucoup plus d'aisance — et un an d'avance — les mêmes procédés au cours d'un récit assurément moins simpliste. Un autre film, *A Mother's Devotion*, désigné par le catalogue comme étant de 1907, qui conte les mésaventures d'un chauffeur de locomotive, offre une succession de champs/contrechamps et de travellings pris depuis une locomotive en marche. Il y aurait incontestablement une avance considérable sur toute la production mondiale, si ce film ne datait pas en fait du 28 février 1912 (selon la chronologie établie par Davide Turconi et Pablo Cherchi Urai); de telle sorte que ce n'est plus qu'une médiocre imitation... La Télégraphiste de Lonedale, de Griffith, datant du 23 mars 1911.

Pourtant une chose est certaine: à partir de *Foul Play* (janvier 1907) et de *The Mill Girl* (septembre 1907), la Vitagraf fut la première à multiplier les champs/contrechamps et l'alternance des scènes selon une description narrative fluide et continue. Les films tournés en extérieurs, délivrés de l'obsession du cadre théâtral, permettaient d'utiliser avantageusement la profondeur du champ, les panoramiques et la diversité des points de vue, comme dans *Back to Nature* (1910), *An Aeroplane Elopment* (1911), *Poet and Peasant* (1912), et de donner aux films dramatiques une apparence quasi documentaire. Mais la plupart étaient tournés en intérieurs à la faveur du studio nouvellement construit. Tous ou presque tous furent établis selon un même schéma: champ circonscrit par un cadrage semblable à l'ouverture d'une scène de théâtre, les personnages étant disposés les uns à l'arrière-plan, d'autres en plan moyen (au milieu du décor), les plus rapprochés ne dépassant jamais le «medium shot» (dénommé plan américain par Jasset en 1911).

Pas de premiers plans avant 1913, sauf exceptions rarissimes, et moins encore de gros plans, si ce n'est pour des inserts tels que des lettres, une carte à jouer, la page d'un dictionnaire...

JEAN MITRY

1904-1988

Cofondateur de la Cinémathèque française, avec Henri Langlois et Franju, en 1936, Jean Mitry s'est imposé comme un chercheur érudit dans le domaine du cinéma en publiant d'abord plusieurs ouvrages qui font autorité, consacrés à des cinéastes comme John Ford, S.M. Eisenstein, Chaplin ou René Clair, et en entreprenant de dresser une ambitieuse *Filmographie universelle*, publiée à compter de 1963 par l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC).

Sa monumentale *Histoire du cinéma* demeure une référence incontournable pour quiconque s'intéresse aux périodes qu'il a patiemment couvertes, de la chronophotographie à la fin de l'époque du muet, dans ses trois tomes: 1895-1914, 1915-1925, 1923-1930. Avec sa *Filmographie universelle*, cette *Histoire du cinéma* a ouvert la voie à une approche plus scientifique du cinéma des premiers temps.

Aussi, depuis leur parution en 1963 et 1965, les deux tomes de *Esthétique et psychologie du cinéma*, portant sur les structures et les formes au cinéma, convo-



Jean Mitry

quent quiconque s'intéresse à la psychologie de la perception ou à la théorie de la représentation au cinéma. Avant d'autres, et sans jamais verser dans la préciosité lexicale qui fait tant de ravages aujourd'hui, Jean Mitry a proposé une réflexion articulée

sur le film comme phénomène de langage.

Fourmillant de renseignements précieux au plan historique ou autre, et constituant de véritables leçons de cinéma, ses écrits sont des classiques. Souvent repris, par toujours cités... G.M.

Bien entendu la prise de vues n'est plus frontale. La scène est cadrée selon des angles divers et le passage d'un plan à un autre est amené, par le déplacement des personnages. Néanmoins chaque changement de plan équivaut à un changement de lieu, rarement de temps avant 1912, autrement dit, chaque plan est tel qu'une courte séquence dépourvue de fragmentation interne. Et cela jusqu'en 1916. *Youth* (Harry Handsworth, 9 octobre 1915) qui conte les amours malheureuses d'un sculpteur selon un éffarant pompérisme relève d'une mise en scène comme on n'en faisait plus nulle part ailleurs depuis 1912. Comparer ce film à — par exemple — *The Cheat* (Forfaiture, de Cecil de Mille) tourné au cours de la même année (1915) ouvre un fossé inquiétant tant est grande la différence entre ces films.

Il y a bien sûr des exceptions, Barry Salt cite en exemple *His Last Fight* de Ralph Ince (frère cadet de Thomas Ince). Il s'agit d'un violent pugilat entre deux hommes à bord d'une petite embarcation où l'on passe constamment de l'ensemble rapproché au plan-poitrine avec changements de point de vue et champs/contrechamps. Mais le film date du 18 novembre 1913. À cette date, il y a beau temps que Griffith, Thomas Ince, Loane Tucker, Colin Campbell et autres en faisaient autant. Qui plus est, il semble que la Vitagraph ait ignoré volontairement ou non, et jusqu'en 1917, les gros plans et les premiers plans qui foisonnaient dans les films importants du moment avec (toujours) de rarissimes exceptions telles que *Over the Chafing Dish* de Larry Trimble (23 septembre 1911) fait uniquement de gros plans de pieds et de mains suggérant la rencontre amoureuse d'un garçon et d'une fille vus seulement dans le dernier plan.

Pour ce qui est de l'interprétation, on ne saurait parler d'un jeu de théâtre ni d'une gestuelle emphatique, mais d'un comportement artificiel, d'une sorte de cabotinage rentré où chaque attitude se veut lourde de signification. Comparer Leah Baird, Clara Kimball Young, Julia Swayne Gordon, voire Edith Storey

et Lillian Walker à Lillian Gish ou Mary Pickford, a quelque chose de confondant. Seules les toutes jeunes, Norma Talmadge et Annita Stewart, sont supportables, et seul Maurice Costello accuse, dès ses premiers films, en 1906, une sobriété exemplaire. Quant au sujet, ce n'est point que l'anecdote soit toujours sans intérêt. On y rencontre de relatives adaptations comme *At the Eleventh Hour* (William Ranous, 6 août 1912) vaguement inspiré des *Bijoux* de Maupassant. Mais la plupart ont un ton moralisateur et prédicant qui les rend franchement insupportables. Sans doute y a-t-il bien des choses à l'actif de la Vitagraph, notamment de nombreux flashes-back, parmi lesquels *Memories in Men's Souls* (Van Dyke Brooke, 6 août 1914) et *The Man He Might Have Been* (Wm. Humphrey, 3 décembre 1914) qui conte ce qu'un enfant aurait pu devenir s'il n'était décédé. Il ne s'agit plus d'un flash-back au sens exact du mot, puisque le héros n'a pas vécu, mais d'un parallélisme constant entre l'imagination du père et l'imaginaire vécu projeté dans un passé supposé. Malgré une mise en scène assez simpliste, c'est l'un des films les plus originaux du moment.

Il est certain d'autre part que *His Phantom Sweetheart* (Ralph Ince, 14 avril 1915) comporte, outre de remarquables effets d'éclairage, de notables champs/ contrechamps comme dans *His Last Fight* à la faveur d'un récit plus singulier. Mais comparer ce film, comme le fait Barry Salt à *The Coward* (Un lâche), *The Italian* et *Bad Buck of Santa Inez* (Le sacrifice de Rio Jim), tous de Reginald Barker (Triangle 1915), c'est aussi ahurissant qu'insoutenable. Des contrechamps, des changements de point de vue, il y en a déjà (à défaut de films plus anciens qu'il me faudrait revoir) dans *The New York Hat* (Le chapeau de New York) (de Griffith, décembre 1912), plus encore dans *The Musketeers of Pig Alley*, du même, (L'allée des Apaches, octobre 1912).

De très gros plans, inconnus à la Vitagraph, dans *The Avenging Conscience* (La conscience vengeresse), également de Griffith

(avril 1914). J'ai parlé dans le compte rendu d'une des précédentes «Journées de Pordenone» de l'extraordinaire travelling circulaire de *The Bargain* (La capture de Rio Jim) tourné en 1914 par Reginald Barker, (avec Wm. Hart) et qui laisse, loin derrière lui, aussi bien *His Phantom Sweetheart* que *His Last Fight* tout intéressants qu'ils soient. Quant à dire qu'à cette date (1914) Griffith travaillait encore selon des prises de vues frontales, cela relève de la désinformation ou de l'ignorance totale, toutes choses incompréhensibles de la part d'un critique aussi sérieux — et réputé — que Barry Salt.

Nous étions une dizaine de critiques ou historiens français à Pordenone. Presque tous ont vu les films en question et ceux de Reginald Barker. *L'Italian* en tous cas, souvent projeté à la Cinémathèque. Sans parler des Griffith, bien entendu. Pas un seul n'est d'un avis opposé à celui que j'exprime ici. Certains sont plus désappointés encore. Par ailleurs, je comprends mal Barry Salt lorsqu'il dit: «La Vitagraph également fut en avance en ce qui concerne ce que Jean Mitry a nommé le point de vue dans son *Histoire du Cinéma*, bien qu'il fut pratiqué avant 1914 date qu'il donne pour l'introduction de cette technique dans les films.» Outre que je n'ai jamais dit cela, du moins dans ce sens, Barry Salt entend sous cette dénomination tantôt les axes horizontaux (droite/gauche, gauche/droite, devant, derrière), tantôt les incidences angulaires (plongée, contreplongée), tantôt la caméra subjective. Or, s'il est exact que dans certains films tels que *Back to Nature* (1910) la caméra est située dans le même axe de vision que l'un des personnages du drame, on ne saurait parler de caméra subjective, au sens d'une relation regardant/regardé, dont l'alternance ne fut esquissée que par Gance dans *La roue* (1922) et développée par E.A. Dupont dans *Variétés* (1925). Dès 1911, on trouve des plongées et contreplongées portant sur de grands ensembles, selon des incidences très faibles (12 à 15°). Les fortes incidences angulaires (25 à 45°) axées sur des plans rapprochés, ou des gros plans n'apparaîtront guère avant 1923 (*L'auberge rouge*, de Jean Epstein). À l'exception toutefois de quelques prises de vue verticales (plongeant à 90°) que l'on peut voir dans plusieurs films danois dès 1910/1911. Quant aux changements de point de vue, on en trouve bien avant 1909, tant en Europe qu'aux États-Unis. Si donc j'ai pu parler de 1914, ce devait être à propos de *Naissance d'une nation*, concernant la généralisation de certains de ces procédés, nullement de leur introduction...

Ceci dit il est certain que la Vitagraph a été la première firme au monde (Pathé/Zecca excepté mais d'une façon fort primitive) à organiser rationnellement la production sous le contrôle d'un metteur en scène principal, en l'occurrence Stuart Blackton. Cela dès 1907, c'est-à-dire bien avant Thomas Ince et la Kay Bee (1912). La première aussi à produire (aux États-Unis) dès 1914 des films de long métrage. Parmi lesquels *A Million Bid* (Ralph Ince, 7 février 1914 — 5 bobines), avec Annita Stewart, Charles Kent, Harry I. Marry, etc.; *The Christian* (Frederic Thomson, 16 mars 1914 — 8 bobines), avec Earle Williams, Edith Storey, Edward Kimball, Charles Kent, etc.; *My Official Wife* (James Young, 13 juillet 1914 — 5 bobines), avec Clara Kimball Young, Harry I. Morey, Rose Tapley, Mary Anderson, etc.; *The Juggernaut* (Ralph Ince, 19 avril 1914 — 5 bobines), avec Annita Stewart, Earle Williams, Julie Wayne Gordon, Wm. Dunn, etc.; *The Battle Cry of Peace* (Wilfried North et Dr. Blackton, 9 septembre 1914 — 9 bobines), avec Charles Richman, Mary Maurice, L. Rogers Lytton, Louise Baudet, Norma Talmadge, George Nevons, etc.; *The Tarantula* (George D. Baker, 17 juillet 1915 — 6 bobines), avec Antonio Moreno, Eulalie Jensen, Charles Kent, L. Rogers Lytton, etc. — Tous films qui jouèrent à l'époque d'une fameuse réputation. Il est donc difficile de tirer des conclusions valables à partir d'un centième à peine d'une production dont nous n'avons vu aucun des longs métrages tournés en 1914/15. Mais comme je l'ai dit plus haut, la diversité des films présentés (de 1 à 2 bobines) permet de s'en faire une idée approximative, contrairement à tout ce que l'on a pu croire, rien ne permet de dire que la Vitagraph ait devancé en quoi que ce soit Ince (Thomas), Griffith, Loane Tucker, Colin Campbell et autres, si ce n'est au même titre que les productions Biograph, Edison, Kalem, Selig et les productions anglaises de la même époque (1907/10), dans les voies d'une narration non théâtrale.

Il reste que sur un point précis, Stuart Blackton fut indéniablement un précurseur: l'inventeur du dessin animé et de l'animation d'objets. À cet égard *The Enchanted Drawing* (1900), *Humorous Phases of Funny Faces* (1906), *The Haunted Hotel* (1907), *The Magic Fountain Pen* (1909) *Princess Nicotine* (1909) gardent aujourd'hui encore leur charme d'autrefois.

Reste l'éblouissante redécouverte de Fatty, comique oublié, dédaigné par la plupart des historiens (moi compris) pour la raison toute simple que personne en Europe n'a vu ou ne se souvient des films tournés à la Keystone en 1913/16, à l'exception de ceux où il fut le partenaire de Charlot, tels *The Knock Out* (Charlot et Fatty dans le ring) et *The Rounders* (Charlot et Fatty en bombe) souvent réédités à cause de Chaplin, mais qui, pour lui, furent tout à fait secondaires.

Pour les cinéphiles d'aujourd'hui, parler de Fatty, c'est évoquer uniquement les longs et moyens métrages qu'il tourna à la Paramount en 1917/22. Or, à cette époque, l'idée du producteur Joseph M. Schenk était d'un comique «sérieux, logique, justifié par l'action», quelque chose entre la comédie et le burlesque. Le résultat, du moins en ce qui concerne Fatty, fut d'une comédie lourde laissant tomber les gags au compte-goutte. Assurément, certains d'entre ces films comme *The Butcher Boy* (Fatty boucher, 1917), *Good Night, Nurse!* (Fatty à la clinique, 1918), *The Garage* (Fatty garagiste, 1919), *Gasoline Gus* (Fatty fait de l'auto, 1921) ne sont pas sans valeur. D'autres tels *The Life of the Party* (Fatty candidat, 1920) sont imbuables. Mais toutes furent éclipsées par ceux que Buster Keaton, jusqu'alors son principal partenaire, entreprit quelques mois plus tard. Et cela, d'autant plus facilement que le stupide procès Fatty (1921/22) mit fin à la carrière du comédien.

Par contre les Keystone des années 1913/16 témoignent d'une verve, d'une vivacité surprenantes. C'est un déluge de gags dont le rythme frénétique laisse à peine le temps de se reprendre, l'agilité de ce gros homme ayant quelque chose d'hallucinant.

On retiendra tout particulièrement: *The Gangsters* (Fatty et le voleur — Réal: Henry Lehrman, mai 1913); *A Noise From the Deep* (Mabel au fond de l'eau Réal: Mack Sennett, juin 1913); *The Water Dog* (Fatty sauve son chien — Réal: Arbuckle, mai 1914); *Fatty Again* (Encore Fatty — Réal: Arbuckle, septembre 1914); *Fatty's Jonah Day* (Fatty et son sosie — Réal: Arbuckle, novembre 1914); *The Sea Nymphs* (Mabel et le cachalot — Réal: Arbuckle, novembre 1914), que l'on peut considérer comme les archétypes du slapstick et du style Mack Sennett de la première époque, le sommet étant atteint avec *The Waiter's Ball* (Le bal des domestiques — Réal: Arbuckle, juin 1916), qui est un éblouissement perpétuel, un burlesque se déroulant dans un climat délirant et surréel, un chef-d'œuvre total — le chef-d'œuvre du slapstick — comparable (dans un autre genre, bien sûr, un autre style) aux meilleurs films de Buster Keaton.

Pour le reste, comme chaque année, les «Journées de Pordenone» nous ont donné l'occasion de revoir, dans des copies neuves, superbes, des chefs-d'œuvre du muet. Après *Les damnés de l'Océan*, en 1985; après *Le vent*, en 1986, ce furent cette année *La grande parade*, de King Vidor et *L'éventail de Lady Windermere* de Lubitsch. Le premier, tourné en 1925, reste une œuvre capitale, l'un des meilleurs films sur la guerre de 1914 avec *À l'Ouest rien de nouveau* et *Les croix de bois*. La séquence du «départ des camions» demeure inoubliable et bien des prises de vues (mouvement de caméra, angles, cadrages) préparent à celles que l'on a cru découvrir dans le film de Milestone sept ans plus tard.

Quant au film de Lubitsch, c'est un chef-d'œuvre total, l'un des films les plus subtils de toute l'histoire du cinéma. Rien n'y est dit, ou presque; tout est sous-entendu, suggéré par de petits détails incisifs, percutants, doués d'un humour corrosif, incessant. À tous ceux qui, naïvement ou perfidement, demandent encore: qu'est-ce que c'est ça «du cinéma»? qu'est-ce que c'est ça «l'expression filmique»? Je serais tenté de répondre: Voyez donc les films de Lubitsch...