

# L'Art du cinéma

*Amani Mohamed Zaki*

Troisième année

# **L'Art du cinéma**

**Troisième année**

**Amani Mohamed Zaki ABD EL-RAHIM**

**Université du sud de la Vallée**

**2023/2024**

## Table des matières

Introduction:

Chapitre 1 : Le Cinématographe Lumière

Chapitre 2 : Histoire du cinéma français

Chapitre 3 : Le modèle français de financement de la production cinématographique

Chapitre 4 : Les techniques du cinéma

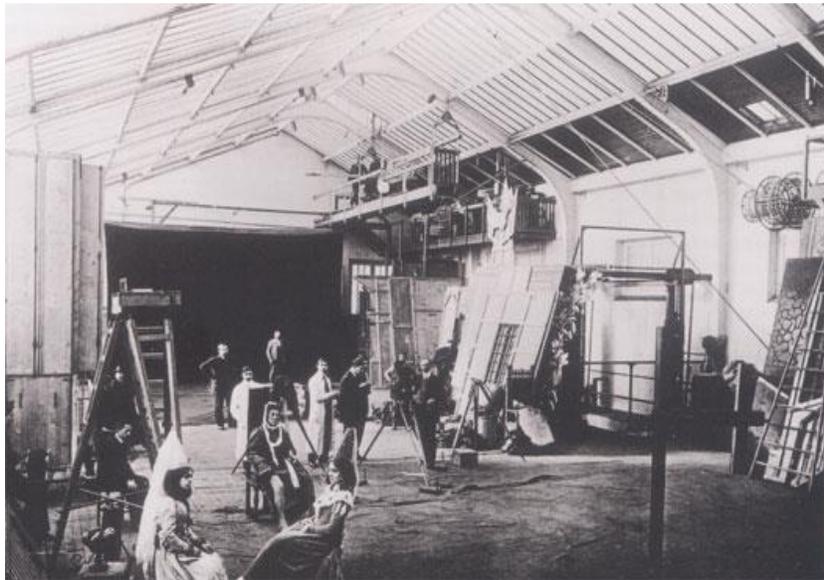
## Introduction

### Cinéma, le septième art

#### *La naissance de l'usine à rêves*

Paris, 1895 : les frères Lumière organisent la **première séance publique** de cinéma. Ils ouvrent quelques mois plus tard la première salle dédiée à la projection de films et forment une multitude d'opérateurs qui s'en vont réaliser des courts-métrages (« vues ») en Europe, aux Indes et bien sûr aux États-Unis.

Dix ans plus tard, le cinéma est déjà le premier divertissement des ouvriers...



### Un essor fulgurant

La bourgeoisie cultivée est d'abord réfractaire à ce divertissement de foire dans lequel elle voit, comme l'écrivain Georges Duhamel, « une

*machine d'abêtissement et de dissolution, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables abusées par leur besoin », ou encore un « spectacle d'ilotes ».*

Mais grâce au génie visionnaire de **Georges Méliès**, le cinéma va connaître un essor fulgurant jusqu'à être qualifié de « *septième art* » (1911) et devenir le principal mode d'expression artistique du XXe siècle et sans doute aussi du XXIe.

Dès 1899, Méliès réalise le premier film politique autour de l'affaire Dreyfus, et en 1901 le premier « *docufiction* » sur le couronnement du roi Édouard VII, où il mêle le direct et les reconstitutions. L'année suivante, avec *Le voyage dans la lune*, il réalise le « *long-métrage* » de l'Histoire : 16 minutes tout de même ! Le succès est planétaire.

En 1903, Edwin S. Porter réalise *The Great Train Robbery* (*Le vol du grand Rapide*, 12 minutes). Le succès est une fois de plus au rendez-vous.

### **Les monstres sacrés**

Une nouvelle génération se lève dès 1905, avec Max Linder, dont les films loufoques vont inspirer dix ans plus tard **Charlie Chaplin** (Charlot).



Le culte des « *divas* » (ou *dive*, déesses en italien) ou « *stars* » (*étoiles* en anglais) naît en Italie, où le cinéma est dès l'origine très créatif, avec de nombreuses évocations historiques, annonciatrices des futurs *péplums*.

Jusque-là, le vedettariat concernait les comédien(ne)s et ne dépassait pas le public des théâtres. Par la magie du cinéma, il va pénétrer dans toutes les classes de la société, les villes et les campagnes.

Francesca Bertini, née en 1888 à Florence, morte presque centenaire et richissime à Rome, inaugure une lignée de « *monstres sacrés* » qui n'est pas près de s'éteindre.

Elle débute au cinéma à 16 ans (*La dea del mare*, 1904) et rencontre la gloire dans les années 1910. Son dernier rôle remonte à... 1976, dans le film *1900* de Bernardo Bertolucci.

### **Naissance d'Hollywood**

Un réalisateur de la *Biograph*, David W. Griffith, s'en va tourner un film en Californie avec sa troupe, qui inclut une actrice au destin

prometteur : Mary Pickford. Il découvre un endroit plaisant près de Los Angeles : Hollywood.

Après plusieurs mois de tournage, il revient sur la côte Est mais son expérience tente d'autres réalisateurs. Et dans les années qui suivent, nombre de producteurs indépendants commencent à installer en ce lieu leurs studios.

En février 1915, Griffith présente la première superproduction de l'histoire : *Naissance d'une Nation*, l'un des films les plus rentables de l'histoire.



Dans le même temps, les jeunes cinéastes européens gagnent les tranchées. L'heure n'est plus à la gaudriole.

Les réalisateurs américains, portés par leur immense marché intérieur, profitent de l'opportunité pour asseoir leur domination sur le cinéma mondial. Cette domination est toujours aussi forte un siècle plus tard, même si les États-Unis connaissent une éclipse sur la scène géopolitique.

## Chapitre premier: Le Cinématographe Lumière



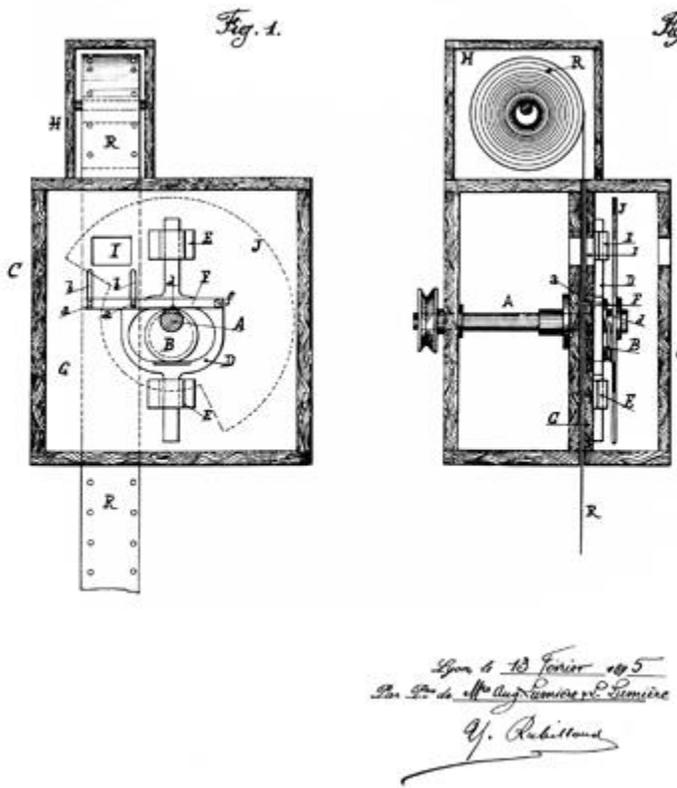
Le 26 décembre 1894, un article du Lyon républicain rapporte que "*les frères Lumière [...] travaillent actuellement à la construction d'un nouveau kinétographe, non moins remarquable que celui d'Edison et dont les Lyonnais auront sous peu, croyons-nous, la primeur.*"

En fait, c'est un public parisien et restreint qui assiste le 22 mars suivant à la première démonstration de cet appareil avec lequel Louis Lumière projette la "*Sortie d'usine*" dans les locaux de la Société d'encouragement pour l'Industrie nationale, un mois avant la première séance new-yorkaise du Pantoptikon Latham. Pour la première fois grâce au Cinématographe Lumière, un film devient visible par toute une assemblée.

**Onze autres projections** en France (Paris, Lyon, La Ciotat, Grenoble)

et en Belgique (Bruxelles, Louvain) auront lieu avec un programme de films plus étoffé durant l'année 1895, avant la première commerciale du 28 décembre, remportant à chaque fois le même succès. L'appareil est décrit précisément dans le brevet du 13 février 1895 pris conjointement par les frères Lumière comme à leur habitude, bien que ce soit Louis qui en a trouvé le principe. *Le Cinématographe des frères Lumière*

Ce principe est ainsi résumé dans le préambule du brevet : " Le mécanisme de cet appareil à pour caractère essentiel d'agir par intermittence sur un ruban régulièrement perforé de manière à lui imprimer des déplacements successifs séparés par des temps de repos pendant lesquels s'opère soit l'impression, soit la vision des épreuves ". C'est finalement un processus très similaire à celui de la machine à coudre, qui fait successivement avancer et s'immobiliser du tissu, le temps que le point soit réalisé.



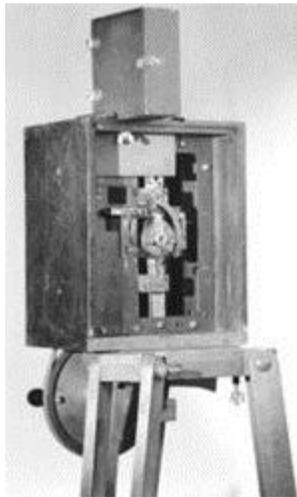
*Brevet de 1895 (coupe du Cinématographe)*



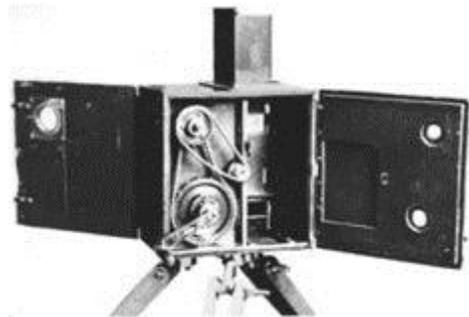
*Position tireuse de l'appareil*



*Came excentrique*



*Premier prototype*



*Second prototype*

Le mécanisme du Cinématographe repose sur l'utilisation d'une came excentrique qui transforme le mouvement de rotation de la manivelle en un mouvement vertical de va-et-vient, appliqué à un cadre guidé par deux rainures. Ce cadre supporte une tringle fixée de manière souple à une extrémité du cadre et comportant à l'opposé deux pointes - les griffes - qui traversent une cloison rainurée et servent à entraîner de haut en bas le film qui se trouve dans le couloir de l'autre côté de la cloison par l'intermédiaire de ses perforations.

### **Le mouvement d'entraînement se décompose en 4 phases:**

Le rapport de démultiplication choisi fait que le rythme de rotation de la manivelle par l'opérateur de 2 tours par seconde correspond à l'avance intermittente du film de 16 images par seconde, succession suffisante pour assurer la continuité de la décomposition du mouvement filmé et de sa reproduction projetée tout en ménageant un temps d'exposition ou d'éclairement adéquat permettant d'obtenir des images bien définies et lumineuses. Selon la dextérité de l'opérateur de prise de vue, la cadence des films Lumière varie ainsi de 16 à 18 images/s (vitesse fixée à 24 images / s depuis l'avènement du cinéma sonore).

L'autre caractéristique du Cinématographe est de permettre le tirage de copies positives pour la projection à partir du négatif développé : il suffisait pour ce faire d'entraîner simultanément une pellicule vierge et un négatif, en orientant l'objectif vers une source lumineuse uniforme tel

un mur blanc éclairé par le soleil, pour que les images du négatif s'impriment en positif sur la copie.

Le " petit moulin " était de ce fait une véritable usine à image autonome, réunissant dans un même appareil de petite dimension et pesant moins de 5 kg les fonctions de caméra, tireuse et projecteur, ce qui a grandement facilité les voyages des opérateurs.

Il est bien difficile de déterminer précisément le moment à partir duquel les frères Lumière ont commencé à travailler sur la projection d'images animées, leurs souvenirs sur ce point étant contradictoires. Le Kinetoscope Edison est en revanche toujours cité comme point de départ de leurs réflexions visant à rendre visible par un public, et non plus individuellement, des images animées : ce n'est donc qu'à partir de septembre 1894 qu'ils ont pu, ou leur père Antoine, voir cette nouvelle attraction à Paris. Ce qui est certain en revanche, c'est que leur prototype a rapidement permis la prise de vue, comme en témoignent les essais tournés probablement en janvier 1895 (neige présente sur le sol).



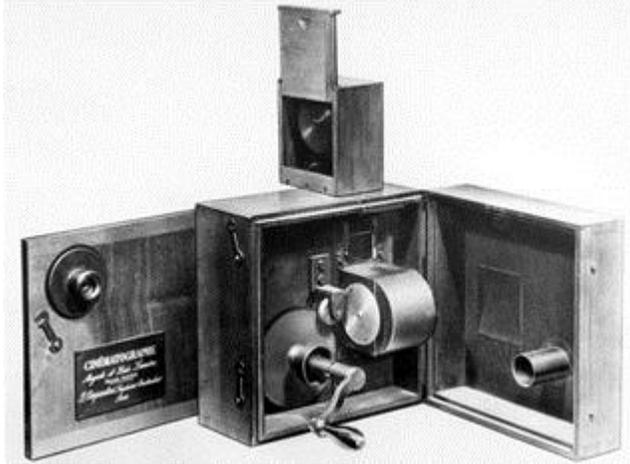
*Comparaison de pellicules Lumière : de gauche à droite > premier prototype - deuxième prototype - appareil-type*

Les essais retrouvés sont des bandes de papier sensibilisé au standard de 35 mm de largeur, tout comme les films Edison. Ils ont été filmés avec un premier appareil prototype conservé à l'Institut Lumière, avec lequel l'entraînement de la pellicule se faisait par un système à pinces et non à griffes, mais déjà de façon intermittente grâce au système d'excentrique qui sera breveté le 13 février. Comme sur les schémas accompagnant le brevet, le mouvement de la manivelle à l'arbre portant l'excentrique est transmis par l'intermédiaire d'une courroie extérieure, mais curieusement l'excentrique est triangulaire et non circulaire. Tout ceci semble indiquer que ce prototype n°1 a vraisemblablement servi à

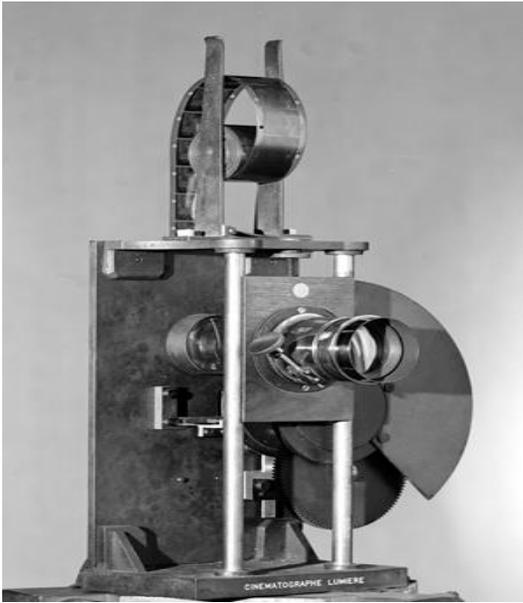
expérimenter diverses solutions techniques et a de ce fait subi plusieurs modifications successives.

Un second prototype comporte quant à lui les griffes qui viennent s'introduire dans les perforations pour faire avancer la pellicule de manière plus précise, un excentrique triangulaire et un système de transmission du mouvement de la manivelle par chaîne, à l'intérieur de l'appareil. Cet exemplaire offert par Louis Lumière au Conservatoire National des Arts et Métiers en 1942 est à rapprocher de l'addition au brevet originel prise le 30 mars 1895 qui concerne l'adoption d'un excentrique triangulaire qui permet d'augmenter le temps de repos du film.

C'est ce prototype n°2 qui a servi à tourner et à projeter la dizaine de films de l'année 1895, qui présentent tous les mêmes caractéristiques : images jointives à angles vifs décalées vers la gauche en raison de la forme de la fenêtre de prise de vue. Par contre, les films tournés à partir de 1896 auront tous la même forme d'image dorénavant standardisée : images à angles arrondies centrées entre les perforations et séparées par une barre de cadrage, et conservent la longueur de 17 m qui correspond à la capacité du chargeur et la largeur de 35 mm.



L'ingénieur Jules Carpentier, installé à Paris, a travaillé en collaboration avec Louis Lumière à la réalisation d'un appareil adapté aux contingences économiques et techniques de la production en série, et qui a servi de modèle à cette fabrication devenue effective à partir de janvier 1896. Jules Carpentier avait assisté à la projection du 22 mars et avait aussitôt proposé à Louis Lumière sa collaboration. La correspondance heureusement échangée entre les deux hommes témoigne des étapes de la mise au point et de l'urgence avec laquelle il fallait arriver à la série pour ne pas se laisser dépasser par la concurrence.



*Cinématographe-type*

Le premier appareil de Carpentier a été envoyé à Lyon en octobre pour essais. On peut imaginer qu'il était très proche des schémas publiés en juillet 1895 dans la Revue générale des Sciences pour accompagner **l'article d'André Gay sur le Cinématographe** : l'entraînement par chaîne est remplacé par un engrenage plus précis et permettant de réduire les à-coups préjudiciables à la bonne tenue des perforations, et une boîte réceptrice (addition au brevet du 6 mai 1895) placée à l'intérieur de l'appareil permet de récupérer la pellicule négative impressionnée qui jusqu'alors se dévidait dans un sac opaque placé sous la caméra. Un second appareil de pré-série fera encore des voyages entre Paris et Lyon pour subir des modifications avant qu'une première série de 200 exemplaires soient commandée par Louis Lumière fin décembre.

En 1897, le Cinématographe-type sera accompagné d'un modèle simplifié et moins onéreux destiné uniquement à la projection. Parallèlement, Louis Lumière travaillait avec Victor Planchon pour la mise au point et la fabrication des pellicules couchées avec une émulsion

dérivées des plaques photographiques " Étiquette bleue ", afin de ne pas être dépendant de fournisseurs étrangers comme Blair ou Eastman. La production artisanale de quelques rouleaux de pellicule au tout début de 1896 permet le tirage de copies pour l'ouverture d'une seconde salle, au 1 rue de la République à Lyon, et de tourner quelques nouvelles vues en attendant la fin de l'installation par Planchon de l'usine de la toute nouvelle S.A. des Pellicules françaises (avec Louis Lumière et Jules Carpentier parmi les administrateurs), sur le cours Gambetta à Lyon.

*Appareil spécial projection*

**L'aventure des tournages et de la diffusion à grande échelle des films** pouvait alors commencer.



*Couvercle boîte Lumière*

<https://2u.pw/lQ4Jt2o>

## Deuxième Chapitre: Histoire du cinéma français

### Le cinéma muet en France

Le succès du cinéma muet en France est également dû à l'émergence d'une nouvelle vague de réalisateurs talentueux originaires de Scandinavie (Danemark, Suède et Norvège), dont Victor Sjöström, Mauritz Stiller et surtout **Carl Theodor Dreyer**. Ces cinéastes ont contribué à lancer la grandeur du cinéma français en adaptant certains de leurs films pour le marché français, comme *Vampyr* ou *La Passion de Jeanne d'Arc*.

Le film de Dreyer, la passion de Jeanne d'Arc, est un petit bijou audacieux. Jamais les visages n'ont été si bien filmé. Le cinéma capture le gros plan et le divin.

### Le cas de René Clair : un novateur français

Tout au long de sa carrière qui s'étend sur plus de 40 films entre 1910 et 1958, le réalisateur français **René Clair** a donné de nouvelles règles à l'esthétique du cinéma en combinant l'art moderne et les techniques de montage pour créer des **images surréalistes** avec des étonnants liens thématiques.

### La carrière de Charlie Chaplin

Chaplin a tourné plusieurs films à succès avec la compagnie américaine d'Adolph Zukor avant de passer au **First National Studio** en 1918. Après *The Kid* (1921), où il joue le rôle d'un jeune père, Chaplin

réalise *The Pilgrim* (1923) en extérieurs dans le Massachusetts et le Maine, qui devient son premier film américain sans dialogue... Il a également joué deux personnages simultanément – l'inepte Alonzo Hawk et son rival beauf John Sliver – tous deux essayant de faire la cour à Edna Purviance. La présence à l'écran du célèbre clochard était parfaite pour le rôle d'un gentleman voleur ou d'un politicien opportuniste. Au cours de cette période (1918-1923), il réalise également *Une vie de chien* (1918), *Bras d'épaule* (1918), *Le Bond* (1920), *Pay Day* (1920).

## La révolution du cinéma parlant

Le premier film parlant, *Le chanteur de jazz*, est sorti en 1927. Le passage au cinéma sonore n'est pas sans difficultés ; de nombreux grands noms du septième art voient leur carrière décliner parce qu'ils n'ont pas su s'adapter.

### L'apparition du son entraîne la fin du cinéma muet

Mais le cinéma muet disparaît définitivement dans les années 1930. Rares sont les acteurs qui ont réussi cette transition. En effet, le poids des mimiques et de la gestuelle a considérablement diminué pour tendre vers un jeu plus naturel où la voix et les intonations avaient désormais une importance considérable. Charles Chaplin en est le meilleur exemple.

La naissance des **films parlés** a inauguré un nouveau type de cinéma français connu sous le nom de **réalisme poétique**. L'**âge d'or du cinéma français** est marqué par les œuvres de Jean Renoir et Jean Gabin, selon les critiques.

### Le cinéma comique : de Buster Keaton à Chaplin

L'histoire a surtout retenu **Charles Chaplin** comme réalisateur, et surtout acteur comique de légende. Mais, il a été précédé par un autre monument du cinéma muet, l'acteur américain **Buster Keaton**. Celui-ci joue des rôles qui l'ont rendu immortel pour le public américain. On pense spontanément à son premier rôle dans *Le Mecano de la General*, un film où il joue ce héros que l'on attend pas, frêle conducteur de train qui va faire basculer la guerre grâce à ses ruses (et aussi grâce au hasard. Buster Keaton, c'est presque une centaine de films au total. Ce fut une des premières légendes Holywoodiennes, une star du cinéma muet.



Après son immense succès auprès de ses contemporains, il inspire les plus grands, à commencer par Charles Chaplin qui lui offrira la vedette bien plus tard, dans *Les Feux de la Rampe* en 1952.

**Georges Méliès (1861 - 1938)***Le fondateur du 7ème Art*

Cinéaste français (Paris 1861-Paris 1938).

Prestidigitateur-illusionniste et pionnier du spectacle cinématographique, Georges Méliès crut à l'avenir de l'image animée avant les frères Lumière eux-mêmes. Inventeur des truquages, il fut le premier à exprimer par le cinéma la féerie, le merveilleux et le fantastique.

**LE PÈRE DU CINÉMA DE DIVERTISSEMENT**

Ses études secondaires achevées, Georges Méliès entre sans conviction dans la fabrique paternelle de chaussures, où il acquiert une précieuse habileté manuelle. Il se marie en 1885 et part pour Londres confectionner des automates et apprendre la prestidigitation. De retour à Paris, il exerce son art au musée Grévin, tout en s'adonnant à la peinture et au dessin satirique. En 1888, il achète le théâtre Robert-Houdin et y

présente des spectacles de magie. Il met au point des machines pour de nouveaux tours qu'il exécute lui-même sur scène. Les séances se terminent fréquemment par la projection de photographies peintes.

Le 28 décembre 1895, à l'issue de la célèbre projection cinématographique du Grand Café, Méliès propose à Antoine Lumière d'acheter l'appareil de ses fils : celui-ci refuse, préférant l'exploiter lui-même. Méliès aurait alors fabriqué un appareil semblable sur les plans d'un opticien anglais (William Paul), ou en achetant le procédé de l'Isolatograph. Avec son « Kinétograph », il tourne dès 1896 ses premiers films sur des pellicules qu'il perfore à la main (*Une partie de cartes*, *Une bonne farce de chiffonnier*). Dénués d'originalité propre, ceux-ci ressemblent fort aux premières vues des frères Lumière ou reproduisent des numéros de prestidigitation.

L'apport fondamental de Méliès au cinéma naissant date de cette même année 1896 : il choisit en effet d'exploiter le « cinéma dans sa voie théâtrale spectaculaire ». Il crée le film à trucs, ou « vues fantastiques ». L'illusion étant la base de son cinéma de divertissement, il invente en les combinant aussi bien les effets qui relèvent du théâtre (machinerie, déroulants, maquettes, mannequins, pyrotechnie) que les truquages purement cinématographiques, qu'il réalise par arrêt de la caméra ou surimpression (simple, multiple, sur fond noir, avec cache, fondu). Enfin, le flou et même le travelling sont parfois utilisés.

## L'INFATIGABLE NOVATEUR

Pour parvenir totalement à ses fins, Méliès construit à Montreuil-sous-Bois, en 1897, le premier studio de cinéma. Celui-ci mesure 17 mètres sur 66 ; sa toiture vitrée, installée à 6 mètres du sol, domine la scène, la fosse et la machinerie théâtrale. Il ne reste plus à Méliès qu'à donner libre cours à son imagination, ce dont il ne se privera guère : 503 films sont à ce jour recensés. Le public s'émerveille devant ce cinéma « impossible », remarquable par sa fantaisie poétique et présentant d'ingénieuses machines (*Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*, 1896 ; *le Voyage dans la Lune*, 1902 ; *Vingt Mille Lieues sous les mers*, 1907) ; il est ébloui par les actualités cinématographiques que Méliès reconstitue en studio (*Explosion du cuirassé « Maine »*, 1898 ; *l'Affaire Dreyfus*, 1899 ; *Sacre d'Édouard VII*, 1902).

Alors que l'industrie cinématographique s'organise, que les scénarios sont plus élaborés et qu'apparaît la société le Film d'Art, Méliès poursuit sa production artisanale, utilisant trop souvent l'illusion comme une fin en soi, sans jamais parvenir à prendre assez de distance avec les conventions théâtrales. Irrésistiblement, le novateur devient anachronique. En 1911 et 1912, il réalise ses derniers films pour Pathé : respectivement *les Hallucinations du baron de Münchhausen* et *À la conquête du pôle*. Sa société de production (la Star-Film) ayant fait faillite, il crée à Montreuil le théâtre des Variétés artistiques, qu'il anime avec sa famille pendant la Première Guerre mondiale et jusqu'en 1923. Définitivement ruiné, oublié, il ouvre une boutique de jouets deux ans plus tard, dans la gare Montparnasse. « Vers 1928, écrit l'historien du

cinéma Georges Sadoul, les journalistes le découvrirent, le sacrèrent précurseur et poète. On organisa un gala pour l'ancêtre, on le décora, le plaça dans une assez médiocre maison de retraite, le château d'Orly, en 1932. » Méliès meurt six ans plus tard à l'hôpital Léopold-Bellan.

## LA NAISSANCE DU CINÉMA

Le cinéma est officiellement né à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, en 1895 pour être plus précis. A cette époque, de nombreux chercheurs tentaient depuis longtemps de mettre les images en mouvement pour recréer la vie s'appuyant sur les progrès en photographie (apparue dans les années 1820) et en biologie humaine. Joseph Plateau avait en effet découvert en 1829 que la rétine mémorise une image plus longtemps que ce qu'elle ne la voit. Le principe de la "persistance rétinienne" permet de donner l'illusion du mouvement lorsque l'oeil est soumis à 12 images par seconde. De nos jours, pour une meilleure qualité d'image, les films au cinéma utilisent 25 images par seconde, 16 au temps du muet.

Ainsi se succédèrent entre autres, le Thaumatrope, le Phénaskistiscope, le Zootrope, le Praxinoscope ...

En 1891, le Kinétoscope de l'Américain Thomas Edison permettait même de visualiser un film mais le système imposait au spectateur de le regarder seul, debout, les yeux collés à une grosse boîte.

Ce sont deux Français, deux frères, Auguste et Louis Lumière qui furent les premiers à trouver un appareil permettant à la fois de capturer les images et de les projeter à tous ... Louis avait tout simplement eu l'idée de s'inspirer du mécanisme de la machine à coudre. Les deux frères brevetèrent leur invention en mars 1895. Ils l'appelèrent le Cinématographe (du grec Kinéma : mouvement et Graphein : écrire)

La première projection publique et payante du cinématographe eut lieu le 28 décembre 1895 à Paris et marque la naissance officielle du cinéma. Ce soir-là, dans le sous-sol du Grand café, une trentaine de

spectateurs payèrent un franc (environ 3,50 euros de nos jours) pour regarder 10 films d'environ une minute chacun. Le premier film, intitulé "Sortie des usines" montre tout simplement les ouvriers et les employés des frères Lumière (propriétaires d'une usine de fabrication de matériel photo) sortant de leur usine. Le succès fut immédiat ...

Des quelques spectateurs venus assister à la projection le premier jour, on passa à des centaines les jours suivants. La salle était comble et les queues interminables. Il y avait plus de 18 séances par jour.

Les projections commençaient à 10 heures du matin et les gens se bousculaient. Tout Paris se pressait pour voir le cinéma ...

Subjugué par cette découverte et anticipant les possibilités d'utilisation de cet appareil, Georges Méliès, magicien et directeur du théâtre Houdin à Paris et l'un des 33 premiers spectateurs, voulut

immédiatement acheter un exemplaire du Cinématographe mais les frères refusèrent de révéler le secret de leur découverte. Ceux-ci voulaient garder l'exclusivité d'exploitation de leur invention. C'est

alors que démarra la course aux contrefaçons et la merveilleuse aventure du cinéma ...

## LES PREMIÈRES ANNÉES (1895-1906)

Profitant de leur longueur d'avance sur les appareils concurrents et devant l'enthousiasme du public pour leur invention, les frères Lumière filment sans arrêt. Le catalogue des productions se remplit très rapidement. Ils tournent toutes sortes de films mais principalement des saynètes montrant la vie de tous les jours. Les films sont populaires et durent moins d'une minute mais grâce au talent des deux frères en photographie, le cadrage est soigné et il y a un effort de mise en scène.

Dès janvier 1896, devant l'incroyable demande, ils décident de former des opérateurs qui, très rapidement, sont chargés de présenter l'appareil dans les capitales du monde entier et de ramener des images de ces pays. Le monde s'ouvre et les images circulent.

De l'autre côté de l'Atlantique, l'Américain Thomas Edison organise une projection publique à New York le 23 avril 1896 avec son "Vitascope", un appareil similaire au Cinématographe. Ainsi, lorsque le Cinématographe arrive aux Etats-Unis en juin, il n'obtient ni le succès ni la reconnaissance espérés.

Au contraire, Thomas Edison affirme que le Cinématographe n'est qu'une contrefaçon, une simple copie de son Vitascope. Il est prêt à tout pour conserver le monopole d'exploitation du cinéma sur "son" territoire. La police s'en mêle, les appareils français sont confisqués et les opérateurs des Lumière doivent littéralement fuir l'Amérique avant d'être arrêtés.

En France, trois concurrents apparaissent :

- Georges Méliès, magicien renommé et directeur de théâtre. Devant le refus des frères Lumière de lui vendre le Cinématographe, il crée son propre appareil début 1896 puis sa compagnie, la "Star film".

Il réussit à combiner ses talents d'illusionniste aux possibilités du cinéma, parfois même en découvrant certains effets par hasard tel l'effet de superposition (lorsqu'un film reste bloqué dans la pellicule et imprime ou plutôt surimprime deux images différentes). Le résultat est saisissant. Méliès est sans aucun doute le père des premiers effets spéciaux. Pour réaliser ses films, il crée le premier studio du monde à Montreuil. On lui doit également les premières images en couleur (la pellicule est peinte à la main). Son plus grand succès est "Voyage dans la lune" (1902) inspiré du livre "Voyage au centre de la terre" de Jules Verne.

- Léon Gaumont, un bourgeois, propriétaire du Comptoir général de la photographie puis de la "Gaumont et compagnie" en 1895. Son entreprise fabrique et distribue des appareils similaires au Cinématographe. Il confie la production de ses films à sa secrétaire, Alice Guy, première femme cinéaste au monde.

- Charles Pathé. C'est un jeune homme issu d'un milieu modeste qui s'est enrichi en vendant le Phonographe d'Edison puis son Kinétoscope. Avec ses frères, il crée la société Pathéfrères. En 1899,

il engage Ferdinand Zecca qui s'avère être une source incroyable d'imagination et de créativité avec un sens du spectacle grand public extraordinaire.

Mais après une première année d'exploitation exceptionnelle, le cinéma traverse sa première crise le 4 mai 1897. Lors d'une vente de charité organisée par la haute société à Paris, le cinématographe prend feu suite à une mauvaise manipulation. Un énorme incendie se répand et c'est la panique.

Malheureusement, l'évacuation est difficile car les portes sont étroites. Sur 1200 participants, 121 trouvent la mort dont 110 femmes. Dès lors, le cinéma devient dangereux et la haute société le boude.

Le cinéma est condamné à rester dans les foires parmi la femme à barbe et le briseur de chaînes.

Au mieux, il trouve sa place dans les arrières salles des cafés. C'est une attraction populaire. Son public est composé d'enfants, de femmes, de vieillards, d'ouvriers. Les films sont donc essentiellement des comédies populaires, des histoires grivoises et des films fantastiques de Méliès.

L'exposition universelle de 1900 à Paris pendant laquelle on inaugure la tour Eiffel, fait une place d'honneur au cinématographe en projetant des films sur un écran de 16 x 21 m mais sitôt la fête finie, le cinéma retourne sur les routes avec les forains.

Et déjà, le public se lasse du manque d'imagination des films. Ils sont "las de voir éternellement les trains entrer en gare, les bébés déjeuner, les ouvriers sortir des usines, les arroseurs s'arroser". Le public réclame davantage de fictions. Les frères Lumière décident alors de retourner à leur premier amour, la photographie. Ils arrêtent définitivement la production de films en 1905.

Il en va de même pour les films de Georges Méliès. Artiste et poète, il produit des œuvres de grande qualité. Ses films sont surprenants, esthétiquement magnifiques (et parfois en couleur), mais ils sont jugés trop complexes par le public qui peu à peu, préfère le cinéma grand spectacle de Ferdinand Zecca. De plus, Méliès produit peu en comparaison de ses concurrents Pathé et Gaumont. Son style se renouvelle peu et ses œuvres sont sans arrêt plagiées. Des contrefaçons de ses films sortent avant même qu'il ne puisse vendre les siennes. Son entreprise commence à traverser une crise financière et peu à peu, il se retire du marché. Il meurt dans une grande pauvreté.

Restent donc Pathé et Gaumont avec leurs nombreux opérateurs notamment Ferdinand Zecca chez Pathé et Alice Guy chez Gaumont.

## **L'INDUSTRIALISATION & LE TEMPS DU MUET (1907-1929)**

Les années 1907 et 1908 marquent un tournant important dans l'histoire du cinéma et lui permettent enfin d'acquérir ses premiers titres de noblesse. Deux évènements majeurs sont à l'origine de ce changement :

- En 1907, Charles Pathé, alors principal producteur et distributeur de films (il possède les 3/4 du marché français et 1/3 du marché américain) change de stratégie de distribution. Il décide de ne plus vendre ses films mais de les louer. Par cette nouvelle forme de distribution, il oblige rapidement le cinéma à se sédentariser car l'exploitation itinérante devient trop compliquée. Peu à peu, des salles de cinéma s'ouvrent et Charles Pathé dira plus tard : "Les frères Lumière ont inventé le cinéma, moi je l'ai industrialisé".

- En 1908, Sortie du film "L'Assassinat du duc de Guise" réalisé par la société Film d'Art des frères Laffitte. L'objectif de cette production est de revaloriser le cinéma et d'atteindre les classes sociales les plus élevées. Tous les éléments ont été réunis pour satisfaire un public exigeant : l'histoire se base sur des faits historiques, les acteurs ont été recrutés à la Comédie Française et la musique a été composée par le célèbre compositeur Saint-Saëns. Le résultat final ressemble plus à une pièce de théâtre filmée qu'à un film mais la haute bourgeoisie s'extasie devant l'œuvre. Le cinéma touche désormais toutes les classes sociales et sa mise en scène s'oriente vers plus d'académisme.

L'année suivante, en 1909, Pathé a une autre idée de génie : il crée le "Pathé journal", un programme d'actualités nationales et

internationales. Le monde est enfin à portée de mains et les spectateurs apprécient cette précieuse source d'informations en images. Parallèlement, la longueur des films s'allonge et les premiers longs-métrages apparaissent.

Ainsi, en l'espace de quelques années, on passe d'un cinéma nomade avec un public de forains à un cinéma en salle ciblant un public à la fois populaire et bourgeois.

S'adaptant à son public, le concept des films change également y compris pour les comédies qui représentent une partie importante des productions de l'époque. Des gags de la tarte à la crème, on passe à un vrai genre, probablement le premier, le burlesque. Max Linder en est le représentant. Il incarne un dandy fêtard à qui il arrive toutes sortes de mésaventures, principalement amoureuses.

Max Linder est sans nul doute la première star mondiale du cinéma et ses films se regardent dans le monde entier. Les années 1910 marquent le début du "star system" si bien valorisé par le tout jeune Hollywood, ce petit bout de campagne californien.

En 1912, 85% des films proviennent de France et la société Pathé domine largement le marché mondial. Elle a des agences dans le monde entier (dont 22 aux USA où elle détient 50% des parts de marché). La ville de Vincennes, près de Paris, où Pathé a installé son siège social est la capitale mondiale du cinéma.

Mais la guerre éclate en 1914 obligeant l'industrie cinématographique à presque totalement s'arrêter faute d'hommes (appelés au front) et de locaux (réquisitionnés).

À la sortie de la guerre en 1918, après quatre ans de quasi-inactivité, la France a perdu sa place de leader mondial et ne la retrouvera jamais. Elle ne possède désormais que 10% du marché mondial (contre 85% en 1912). Face à la concurrence américaine mais aussi italienne, Pathé et Gaumont réduisent peu à peu leur production. Certains films résistent cependant à la concurrence notamment les films à suspense. Les aventures de certains personnages tiennent en haleine les spectateurs d'une semaine sur l'autre. Les films du cinéaste Louis Feuillade (Gaumont), "Fantomas, l'empereur du crime" (1913), "Les Vampires" (1915) ou "Judex" (1917) ont particulièrement marqué leur époque.

Et puis, le cinéma a beaucoup évolué à la fin de la guerre, notamment sous l'influence d'Hollywood et du cinéaste de génie, l'Américain David W. Griffith avec ses films "Naissance d'une nation" (1914) ou "Intolérance" (1916). Griffith a donné une autre dimension au cinéma notamment par sa décomposition de l'action et "son sens de l'épique". On commence désormais à parler d'art.

Petit à petit, les cinéastes du monde entier commencent à étudier les possibilités qu'offrent la caméra.

Le cinéma devient autre chose qu'un simple spectacle. Il peut aussi "exprimer l'âme humaine, ses rêves, ses souvenirs, ses pensées" ...

Le cinéma des années 20 est extrêmement riche dans l'exploration des possibilités d'expression et d'effets visuels. Les Soviétiques (Eisenstein, Koulechov, Vertov), les Américains (Griffith, Porter, Bitzer), les

expressionnistes allemands (Fritz Lang, Murmau, Wiene) apportent tous leur pierre à "l'outil cinéma".

En France, ces jeunes cinéastes novateurs s'appellent Abel Gance (J'Accuse, 1919, La Roue, 1922, Napoléon 1927), Marcel l'Herbier (L'Argent, 1928), Jean Epstein (Coeur fidèle, 1923 - La Chute de la maison Usher 1928), Jacques Feyder (L'Atlantide, 1921), René Clair (Entr'acte 1924), Louis Delluc (La Fièvre, 1922), Germaine Dulac (La Fête espagnole, 1919) ou le duo Louis Bunuel-Salvador Dali (Un Chien Andalou, 1928 - L'âge d'or, 1930).

Dans ce contexte créatif, le cinéma s'impose comme art. L'appellation de "7ème art" (du théoricien Ricciotto Canudo) apparaît au milieu des années 20. Les publications commencent à abonder, des revues sont créées, la première histoire du cinéma est publiée.

Louis Delluc participe très activement à cette valorisation du cinéma. En seulement 5 ans d'activité (il meurt à 33 ans d'une pneumonie), il invente le concept des ciné-clubs, écrit de nombreuses publications sur le cinéma, fonde deux revues ("La revue du ciné-club" puis "Cinéa") et réalise 7 films.

Il est considéré être le fondateur de la critique cinématographique. Depuis 1937, un prix "Louis Delluc", sorte de "Goncourt du cinéma", récompense le meilleur film français de l'année.

À la fin des années 20, le cinéma se veut donc plus intellectuel et plus artistique. Mais, un nouvel élément vient à nouveau changer sa face en 1927. Dans le film américain "Le Chanteur de jazz", l'acteur dit

quelques phrases ... Le cinéma parlant est né et une nouvelle ère commence.

## LES ANNÉES 30

Le cinéma des années 30 doit faire face à de nombreux challenges :

- Tout d'abord, survivre dans un contexte économique difficile, miné par le chômage, suite au crash boursier de 1929. Les deux plus grandes maisons de production de l'époque, Gaumont et Pathé, font faillite toutes les deux dans le milieu des années 30 ce qui permet à de nombreuses petites sociétés d'apparaître sur le marché.
- S'adapter à l'arrivée des films parlants et satisfaire la demande du public. Cela veut dire s'équiper en matériel, investir et faire face aux divers problèmes de langues si l'on veut continuer à exporter.
- Fonctionner dans un contexte social tendu avec la croissance des thèses antisémites et le développement du nazisme et du fascisme en Europe.

Malgré ces difficultés, le cinéma des années 30 est particulièrement dynamique et les salles de cinéma sont une merveilleuse source de divertissement et d'évasion face à cette réalité oppressante.

Le début des années 30 est riche en comédies légères où l'on caricature la société de l'époque : les bidasses, les légionnaires, les mauvais garçons, les ouvriers, les aristocrates, les banquiers (plus ou moins véreux). La victoire du "front populaire" aux élections de 1936 redonne également espoir aux Français et cela se ressent dans le milieu du cinéma.

Mais rapidement, l'avenir s'assombrit et les oeuvres deviennent de plus en plus pessimistes. Les films expriment les angoisses de la guerre qui approche. C'est la période du "réalisme poétique", subtil mélange de

romantisme et de pessimisme où la fatalité s'impose toujours aux héros. Jean Gabin, acteur vedette, incarne la représentation pessimiste de l'homme qui se suicide presque toujours, ne pouvant échapper à la mort. Le film "Quai des brumes" de Marcel Carné sorti en 1939 a d'ailleurs été considéré responsable de la défaite de la France de 1939 par le gouvernement de Vichy à cause de son pessimisme.

Les plus grands réalisateurs de l'époque se nomment Jean Renoir (La Grande illusion, La Règle du jeu), Marcel Carné (Hôtel du nord, Quai des brumes, Le Jour se lève), Julien Duvivier (Pépé le moko, La Belle équipe). Tous leurs films sont réalisés en studio et les cinéastes privilégient l'esthétisme des films (décors, lumières) et les beaux dialogues. La distribution est également capitale et certaines têtes d'affiches font salle comble.

Dans ce contexte difficile, trois grands réalisateurs se démarquent par un style moins classique :

- Jean Vigo, "le Rimbaud du cinéma Français" car il meurt très jeune après avoir seulement réalisé deux chefs d'œuvres : "Zéro de conduite" et "L'Atalante"
- Marcel Pagnol, écrivain marseillais connu pour son humour méridional. Ses œuvres sentent bon la Provence et le pittoresque de ses petits villages ("Regain", "Angèle", "La Femme du boulanger", la trilogie : "Marius", "Fanny", "César")

- Sacha Guitry, homme de théâtre à l'humour cynique, qui adapte ses pièces à l'écran avec grand succès ("Le Roman d'un tricheur", "Ils étaient neuf célibataires").

En 1939, les pays "libres" décident d'organiser un festival du cinéma pour faire concurrence au festival de Venise critiqué pour son manque d'indépendance par rapport au gouvernement de Mussolini. Son but est d'"encourager le développement de l'art cinématographique sous toutes ses formes et de créer entre les pays producteurs de films un esprit de collaboration". Le festival de Cannes est né mais la guerre éclate début septembre et le premier festival devra attendre 1946.

Acteurs vedettes : Fernandel, Jean Gabin, Raimu, Michel Simon, Louis Jovet, Jules Berry

Actrices vedettes : Gaby Morlay, Arletty, Viviane Romance, Michèle Morgan, Danielle Darrieux

## **DURANT LA DEUXIÈME GUERRE MONDIALE (1939-1945)**

Malgré ce que l'on pourrait croire, le cinéma français a continué sur sa tendance des années 30 et a été particulièrement dynamique pendant l'occupation allemande. Cela s'explique pour plusieurs raisons :

- Tout d'abord, parce que "la drôle de guerre" c'est-à-dire l'invasion de la France par les Allemands a été très courte (septembre 1939 - juin 1940). Dès lors, la France a été divisée en deux :

Au nord, "la zone occupée" par les Allemands et au sud, la "zone libre" dirigée par le gouvernement de Vichy où sont allés se réfugier les cinéastes notamment dans les studios de Marseille.

- Ensuite, malgré la fuite aux Etats-Unis de certains grands noms du cinéma français tels les réalisateurs Jean Renoir, Julien Duvivier, René Clair, Jacques Feyder, ou les têtes d'affiche comme Jean Gabin, Michèle Morgan ou Dalio, on assiste à une émergence de nouveaux talents tels Henri-Georges Clouzot (Le Corbeau), Robert Bresson (Les Dames du bois de Boulogne) , Jacques Becker (Goupi les mains rouges), Jean Grémillon (Remorques, Lumière d'été), Claude Autant-Lara (Douce)

- Parce que les films américains ont rapidement été interdits en France

- Dans ce contexte économique, politique et social difficile, les Français ont plus que jamais besoin de s'évader, de rêver, d'oublier ce qui se passe dehors et le cinéma devient leur distraction préférée.

- Enfin, le cinéma est aussi un moyen de contrôler les esprits et un outil de propagande redoutable.

La censure allemande contrôle les sorties et censure bien sûr toute tendance nationaliste. Certains éléments de résistance transparaissent pourtant. Dans le film "Les Visiteurs du soir" de Marcel Carné, les deux amoureux sont malheureusement transformés en statue de pierre par le diable, mais leur cœur continue de battre.

Plus de 200 longs-métrages ont été produits pendant cette période ce qui est considérable. Les films font la part belle à l'amour ("La Fille du puisatier" de Marcel Pagnol), au fantastique ("Les Visiteurs du soir" de Marcel Carné) et au suspense ("Le Corbeau" ou "L'Assassin habite au 21" de Henri-Georges Clouzot).

C'est également pendant cette période de guerre que Marcel Carné produit l'un des chefs-d'œuvre du cinéma français, considéré par beaucoup comme le plus beau film français : "Les Enfants du paradis".

## L'APRÈS-GUERRE (1946-1958)

Dès la libération, le cinéma de l'après-guerre célèbre évidemment la victoire sur les Allemands et honore ses héros : les résistants. Le film collectif "La Libération de Paris" est réalisé en 10 jours en août 1944. Au premier festival de Cannes en 1946, le prix du jury est attribué à "La Bataille du rail" de René Clément, véritable ode aux résistants français. Mais il est encore trop tôt pour analyser le passé et ses zones d'ombres notamment la collaboration, sujet toujours délicat de nos jours. Le film de Henri-Georges Clouzot, "Le Corbeau" sorti en 1943 et qui aborde le sujet de la délation est rapidement interdit et son réalisateur est obligé de se faire oublier pendant 2 ans.

Petit à petit, dans cette période de reconstruction, le cinéma reprend ses habitudes et son classicisme qui sera bientôt tant critiqué par La Nouvelle Vague sous le terme de "qualité française".

Le film de Marcel Carné "Les Enfants du paradis" sorti dès 1945 est considéré par les professionnels comme l'un des plus beaux films du cinéma français, peut-être même le plus beau. Le savoir-faire des anciens (Carné, Renoir, Duvivier) est évident mais le cinéma vieillit sans vraiment savoir se renouveler. Les règles sont bien établies et il est quasiment impossible d'accéder à la réalisation sans avoir été assistant (on apporte le café et les croissants) pendant de nombreuses années. Le cinéma s'enlise dans la routine...

Une deuxième génération de classiques apparaît dont le maître du suspense, Henri-Georges Clouzot (le Hitchcock français) mais aussi

Christian Jacque, René Clément, Claude Autant-Lara, Jacques Becker, Jean Delannoy, Jean Cocteau...

Le cinéma français est d'autant plus fragile que les accords Blum-Byrnes signés en 1946 à Washington imposent aux Français un quota d'importation de films américains en échange de l'effacement de leur dette. Les Français, privés de films américains pendant la guerre, se ruent sur un cinéma Hollywoodien alors à son apogée avec ses stars (Charlton Heston, Marlon Brando, John Wayne, Cary Grant, Liz Taylor puis James Dean, Marilyn Monroe) et ses maîtres (Alfred Hitchcock, John Ford). Hollywood produit 3 000 films entre 1945 et 1965.

La France a aussi ses stars. Elles se nomment Gérard Philippe, Jean Marais, Yves Montand, Michel Simon, Fernandel, Lino Ventura chez les hommes, Michèle Morgan, Simone Signoret, Martine Carol côté femmes.

Malgré la concurrence américaine, certains genres connaissent un grand succès :

- les polars, genre typiquement français, mélange de film policier et de film noir : *Quai des orfèvres* (47) et *Les Diaboliques* (55) de Henri-Georges Clouzot ou *Touchez pas au grisby* (54) de Jacques Becker, *Ascenseur pour l'échafaud* (58) de Louis Malle - les films de cape et d'épée : *Fanfan la Tulipe* (52), *Le Bossu* (59), *Les Trois mousquetaires* (60)

- les comédies : Le Petit monde de Don Camillo (52), L'Auberge rouge (51), Les Vacances de Monsieur Hulot (53) et Mon oncle (58) de Jacques Tati

- le fantastique : la Belle et la bête (46) de Jean Cocteau, La Beauté du diable (50) de René Clair

- l'adaptation d'oeuvres littéraires : La Symphonie pastorale (46), La Chartreuse de Parme (47), Le Plaisir (52), Le Rouge et noir (54), Gervaise (56), Le Diable au corps (47)

Dans ce contexte, fort en concurrence mais relativement classique, quelques réalisateurs (Alain Resnais, Robert Bresson, Jacques Tati, Jean-Pierre Melville, Louis Malle, Jean Rouch, Chris Marker) se démarquent par leur style moins conformiste, plus personnel et amorcent la transition vers le cinéma dit d'auteur. En 1956, Roger Vadim choque avec son film "Et dieu créa la femme" dans lequel il bouscule les conventions et ose donner une nouvelle image de la femme, celle d'une femme libérée, maîtresse de son destin amoureux. Le film révèle une jeune actrice, une belle inconnue, elle s'appelle Brigitte Bardot.

## LA NOUVELLE VAGUE (1959-1965)

L'expression "La Nouvelle Vague" est communément utilisée pour décrire la nouvelle génération de cinéastes français qui a émergé à la fin des années 50. "La Nouvelle Vague" est en fait un véritable raz-de-marée. Ces jeunes cinéastes anticonformistes vont bousculer les règles très établies du cinéma français et permettre ainsi à un nouveau cinéma d'émerger : le cinéma d'auteur.

Les piliers de cette nouvelle tendance se nomment François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Éric Rohmer, Jacques Rivette et Alain Resnais. Ils ont en général une trentaine d'années, sont accros des salles obscures et pour la plupart ils sont critiques pour la revue "Les Cahiers du Cinéma" (créée en 1951). Ces jeunes cinéastes en herbe en ont marre de l'académisme cinématographique dans lequel s'est enfermée la France depuis de nombreuses années. François Truffaut dénonce "une certaine tendance du cinéma français" dans Les Cahiers du Cinéma en 1954 dans lequel il déplore le conformisme des anciens, "le cinéma de papa" et la surenchère à l'esthétisme et aux beaux dialogues. Il condamne le fossé entre la réalité et sa représentation à l'écran.

Mais ces jeunes ne se contentent pas de critiquer, ils passent aux actes c'est-à-dire derrière la caméra. Grâce aux progrès techniques de l'époque (caméra légère et bon marché, pellicule sensible à la lumière du jour permettant les tournages hors studios, son synchrone de qualité), ils accèdent enfin à la réalisation. Les budgets sont souvent modestes (Claude Chabrol tourne "Le Beau Serge" grâce à un héritage familial) et ces réalisateurs de fortune n'ont aucune ou quasiment aucune expérience dans la mise en scène mais ils se lancent dans l'aventure...

Dès lors, s'en est fini des décors soignés, des tournages en studio, des beaux dialogues, des histoires irréelles, des têtes d'affiches. Place aux inconnus, aux tournages dans la rue, aux histoires simples, parfois autobiographiques, et bien souvent à l'improvisation. On filme la vie! Le cinéma gagne en naturel et en simplicité.

#### **Cinéma traditionnel**

Tournages en studio  
Caméra de studio  
Beaux décors  
Acteurs célèbres  
Dialogues sophistiqués  
Gros budgets  
Grande équipe  
Histoires complexes  
Beaucoup de règles

#### **Nouvelle Vague**

Tournages en extérieur  
Caméra légère et portable  
Décors naturels  
Acteurs inconnus  
Dialogues simples, souvent improvisés  
Petits budgets  
Equipe minimale  
Histoires simples parfois autobiographiques  
Pas de règles

Les jeunes cinéastes portent bien souvent les casquettes de scénaristes-dialoguistes-réalisateurs et leurs équipes sont minimales. Le résultat de ce travail bouleverse toutes les règles alors en cours à l'époque. Le montage est parfois très approximatif ("À Bout de souffle" de Jean-Luc Godard, 1960).

Cependant, même si un objectif commun unit ces divers jeunes réalisateurs - en finir avec le conformisme des années précédentes et avoir une approche novatrice du cinéma - la comparaison s'arrête là. "Notre seul point commun est le goût des billards électriques" disait François Truffaut.

Qu'importe, le public s'enthousiasme pour ces films à l'aspect amateur, si différents des films d'alors et le succès est immédiat. Le nombre de premiers films double. De nouveaux visages apparaissent sur les écrans tels Jean-Paul Belmondo, Jeanne Moreau, Jean-Claude Brialy, Bernadette Lafond, Jean-Pierre Léaud.

Mais très vite, dès 1961, le public se lasse et la nouvelle vague s'affaiblit. Le mouvement survit jusqu'en 1965. Progressivement, la plupart de ces jeunes réalisateurs doivent changer à nouveau de métier ou retourner vers plus de classicisme.

Cependant, même si la révolte s'essouffle, rien ne sera plus comme avant. L'impact de cette révolution, cette soif de liberté et l'attrait des spectateurs pour ce genre de films auront été entendus.

Le mouvement a changé la conception du cinéma français et influencera également bon nombre de pays notamment les pays de l'Est.

Parallèlement, la vieille génération continue à produire des films de qualité. Deux comédies réunissant les plus grands comiques du moment, Louis De Funès et Bourvil, sont d'énormes succès commerciaux : "Le Corniaud" en 1964 et "La Grande vadrouille" en 1966. "La Grande vadrouille" est resté pendant plus de 40 ans le plus grand succès commercial français avant d'être détrôné par trois autres comédies : "Les Visiteurs" en 93, "Astérix et Obélix contre Jules César" en 1999 puis "Bienvenue chez les Ch'tis" en 2008.

Mais déjà le cinéma s'apprête à traverser une nouvelle crise. Son origine a pour nom la télévision...

Les principaux réalisateurs de La Nouvelle Vague :

- Les pionniers : François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer, Pierre Kast, Jacques Doniol-Valcroz, Jacques Rozier, Alain Resnais, Agnès Varda, Jacques Demy, Georges Franju
- Le cinéma-vérité : Chris Marker, Jean Rouch

## LE CINÉMA DES ANNÉES 70

À la fin des années 60, le cinéma français a gagné en liberté grâce à l'héritage de la Nouvelle Vague puis aux revendications de mai 68. Mais les spectateurs boudent les films d'auteurs pas assez divertissants à leurs yeux. Ils préfèrent rester chez eux pour regarder le nouvel équipement à la mode : la télévision. Le petit écran a en effet trouvé sa place au sein des foyers français qui peuvent dorénavant bénéficier du cinéma à domicile. En 1970, le taux d'équipement des ménages en télévision atteint 80 % alors qu'il n'était que de 25% en 1960. Les salles de cinéma se vident rapidement.

Taux d'équipement des ménages en télévision en France (Source : Médiamétrie) :

1954 : 1%

1962 : 25%

1974 : 80%

1990 : 94%

2008 : 97,7%

Pour satisfaire l'évolution du marché, le cinéma s'assagit et retourne vers une forme et un fonds plus classiques, plus populaire, très souvent intimiste. La majorité des grands réalisateurs de la Nouvelle Vague sont toujours présents mais s'adaptent à la demande : François Truffaut (L'Enfant sauvage, L'Histoire d'Adèle H, La Nuit américaine), Alain

Resnais (Providence), Claude Chabrol (Le Boucher, Violette Nozière), Eric Rohmer (La Marquise d'O, Perceval le Gallois).

Le cinéma des années 70 observe la vie et décline le quotidien des Français : les crises au sein de la famille et du couple, les problèmes sociaux notamment le chômage ou l'identité culturelle.

Claude Sautet (Les Choses de la vie, Max et les ferrailleurs, César et Rosalie, Vincent, Paul et les autres) et Bertrand Tavernier (Le Juge et l'assassin, l'Horloger de Saint Paul) illustrent bien cette tendance. Le star-système revient également en force et les spectateurs ne se lassent pas de voir Romy Schneider, Catherine Deneuve, Alain Delon, Jean-Paul Belmondo ou Yves Montand sur petit ou grand écran.

Fort des événements de mai 68, le cinéma des années 70 est également et peut-être surtout un cinéma militant et revendicateur. Nombreux sont les réalisateurs qui, engagés politiquement, désirent utiliser le cinéma à d'autres fins que celle de divertir. La génération des années 70 a le sentiment que son devoir est d'informer les spectateurs et les faire réfléchir. Ils désirent utiliser la caméra comme témoin de la société et dénoncer ses travers : le pouvoir, les manipulations politiques, la corruption, la violence, le racisme, le chômage. Le cinéma permet également de revisiter l'histoire (Le Chagrin et la pitié de Max Ophüls, 1969 - Lacombe Lucien de Louis Malle, Stavisky d'Alain

Resnais - Avoir 20 ans dans les Aurès de René Vautier). Les films sont sombres et les fictions sont particulièrement riches en intrigues policières.

Par ailleurs, la libéralisation des moeurs des années 70 se répercute sur le cinéma et les derniers tabous sont levés. La sexualité se montre à l'écran et certains films bouleversent toutes les conventions sociales notamment le film de Bertrand Tavernier "Les Valseuses", film emblématique des années 70 qui a révélé Gérard Depardieu, "Le Dernier tango à Paris" de Bernardo Bertolucci ou "La Grande bouffe" de Marco Ferreri. On assiste également à l'apparition d'un nouveau genre de film, le film érotique avec la série des "Emmanuelle" (1973) et en 1974, la censure est supprimée. Le film X (pornographique) apparaît peu après. Ce changement des mentalités permet enfin aux femmes d'accéder enfin derrière la caméra : "Molière" et "1789" d'Ariane Mnouchkine, "India Song" de Marguerite Duras, "Qu'est-ce qu'elles veulent" de Coline Serreau.

Enfin, beaucoup de comédies seront produites dans ces années 70 avec notamment l'extraordinaire Louis de Funès (Le Gendarme de Saint-Tropez, La Folie des grandeurs, l'Aile ou la cuisse, les Aventures de Rabbi Jacob), ou l'équipe du Splendide à la fin des années 70 avec leurs trois films cultes : Les Bronzés, Les Bronzés font du ski, Le Père Noël est une ordure (1982).

Le cinéma des années 70 est donc un cinéma libéré de toutes règles et qui se veut être le reflet de la réalité et de la société.

Acteurs: Yves Montand, Jean-Paul Belmondo, Alain Delon, Gérard Depardieu, Michel Serrault, Claude Brasseur, Philippe Noiret, Michel Piccoli, Patrick Deweare, Jean Rochefort

Actrices: Catherine Deneuve, Romy Schneider, Miou-Miou, Isabelle Huppert, Annie Girardot, Marlène Jobert

## LE CINÉMA DES ANNÉES 80 : LE CINÉMA SPECTACLE

Le développement et la banalisation des clips, des jeux vidéos, de la publicité et des effets spéciaux, amènent le public à rechercher un cinéma plus visuel et plus rythmé. La génération des années 80 est celle de l'image, des films de science-fiction, des films fantastiques et d'aventures. Le cinéma devient spectacle. Les États-Unis s'imposent facilement avec leur "Star wars" (1977), "Indiana Jones" (1981), "Rambo" (1982) et autre "Blade Runner" (1982). En 10 ans, la part de marché des films américains double et passe de 30 % en 1980 à près de 60% en 1990.

La raison principale de cette crise est essentiellement économique. Les cinéastes français ont beaucoup moins de moyens financiers que leurs confrères américains. Le budget moyen d'un film français est en moyenne 10 fois inférieur à celui d'un film d'outre-atlantique. Face à ce challenge économique, le gouvernement décide d'intervenir et subventionne généreusement un système en perte de vitesse.

Parallèlement, les chaînes de télévision commencent à s'associer à certains projets cinématographiques s'assurant ainsi l'exclusivité de la distribution à la télévision.

C'est le début des co-productions (En 1988, 53% des films français ont été coproduits avec des chaînes de télévision).

La deuxième raison de cette crise est liée au contenu des films. Le cinéma français n'arrive plus à séduire son public. Il souffre d'une image de cinéma trop intellectuel et pas assez divertissant. Le contraste avec les films américains est flagrant. Il faut dire que depuis l'arrivée de

la Nouvelle Vague (c'est-à-dire depuis plus de 20 ans), les réalisateurs ont dicté leur loi : ils ont fait et montré ce qu'ils voulaient et ils en paient maintenant le prix. Le public les boude. Au début des années 80, le décalage entre l'offre et la demande est évident. Le cinéma n'est plus à l'écoute de son public.

Enfin, l'arrivée du magnétoscope et de la chaîne privée Canal+ au sein des foyers, incite les Français à rester chez eux. Face à cette désaffection, Le ministère de la culture crée "La fête du cinéma" en 1985. Cette célébration du cinéma, unique au monde, permet aux spectateurs de voir des films au cinéma à prix extrêmement réduit pendant 3 jours. C'est un grand succès mais c'est très limité dans le temps.

Les années 80 marquent l'émergence des films à gros budgets : les superproductions. Pour faciliter l'exportation, certains réalisateurs n'hésitent pas à tourner directement en anglais avec des acteurs américains tel Jean-Jacques Annaud (La Guerre du feu - 1981, Le Nom de la rose - 1986, L'Amant - 1991), décision pour laquelle il a été largement critiqué. Idem pour Luc Besson qui n'hésite pas à tourner des films "à l'américaine" : superproduction, beaucoup d'action, sexe, rythme soutenu, tournages en anglais. Son film "Le Grand bleu" est sans nul doute le film culte de la génération 80. Il est intéressant de noter que le film a deux fins possibles pour satisfaire tous les publics : la française (ouverte) et l'américaine (heureuse)...

On retiendra également le nom de 2 nouveaux arrivants dans le panorama cinématographique français qui s'imposent dès leur premier film :

- Jean-Jacques Beineix avec "Diva" en 1981 puis "37,2 le matin" en 1986
- Léos Carax avec "Boys meet girls" puis "Mauvais sang" et "Les Amants du pont-neuf".

D'autres réalisateurs confirment leur talent tel Claude Zidi, Claude Berri, Maurice Pialat, Patrice Leconte ou Bertrand Blier. De même, les pionniers de la Nouvelle Vague continuent de produire même si cela signifie retourner à un cinéma plus classique.

Malgré la pression budgétaire, les années 80 sont riches en succès commerciaux : "La Boum" avec Sophie Marceau, film référence de tous les adolescents, "Le Dernier métro" film aux 10 césars de François Truffaut, "Jean de Florette" et "Manon des sources" ou "Tchao pantin" de Claude Berri pour n'en citer que quelques-uns.

Les succès permettent de découvrir de nouveaux visages tels Isabelle Adjani, Sophie Marceau, Emmanuelle Béart, Sandrine Bonnaire, Juliette Binoche chez les femmes et Daniel Auteuil, Richard Anconina, Christophe Lambert chez les hommes.

Le dynamisme est malgré tout plus marqué dans les comédies. Un groupe de jeunes comédiens issus du café-théâtre, la troupe du Splendide, déjà fort de leur succès avec "Les Bronzés" en 1978 récidivent avec le cultisme "Le Père Noël est une ordure" satire de la

société lors des fêtes de Noël. Ainsi apparaît une nouvelle forme d'humour, basée sur une analyse plus grinçante de la société et des diverses couches sociales. Le concept est repris avec succès dans "La Vie est un long fleuve tranquille" par Etienne Chatilliez. Coline Serreau se fait également remarquer avec "3 Hommes et un couffin". Enfin, Jean-Pierre Jeunet et Marc Caro permettent aux spectateurs d'entrer dans un monde futuriste noir avec "Delicatessen" et "La Cité des enfants perdus"

Parallèlement, les autres formes de cinéma, moins commerciales, continuent de produire même si leur public est moins large et leur survie plus difficile. Les aides financières du gouvernement permettent ainsi à toutes les formes de cinéma d'exister, de coexister et d'expérimenter.

## **DES ANNÉES 90 AU DÉBUT DES ANNÉES 2000 :**

### **LE CINÉMA FAIT DE LA RÉSISTANCE...**

Après la crise des années 80, le cinéma français des années 90 est un cinéma en mutation qui tente de trouver sa place dans un contexte extrêmement compétitif :

- La part de marché des films américains avoisine les 60%
- Les nouvelles formes de distribution de l'image (télévision, chaînes privées, câble, magnétoscope, lecteur DVD, internet) permettent au spectateur de bénéficier d'une programmation variée et choisie dans d'excellentes conditions (home-vidéo, écrans 16/9ème, ordinateurs)

Le public devient donc de plus en plus exigeant et ne se déplace dans les salles de cinéma que pour voir des films qui méritent le déplacement.

La loi du marché dictant ses règles, la priorité devient donc de satisfaire le public avec des films capables de rivaliser avec les superproductions américaines. Les considérations financières deviennent essentielles : Faire un film pour qu'il marche et qu'il rapporte de l'argent ! Le cinéma devient un business et les producteurs ont de plus en plus de pouvoirs. Dorénavant, le marketing et la promotion du film deviennent un élément essentiel au même titre que le choix des acteurs, l'histoire du film ou le réalisateur.

L'industrialisation du cinéma se traduit également par l'apparition dans les années 90 des multiplexes, énormes complexes de salles avec un confort et une qualité de son et d'image irréprochables. Dans ces multiplexes, les films grand public français trouvent leur place auprès

des blockbusters américains tandis que les petits films ou films d'auteur sont distribués dans les cinémas indépendants.

Aussi, il n'est pas surprenant que les films français qui ont le mieux marché dans les années 90 soient des films à gros budget.

5 genres dominent la décennie :

- Les adaptations littéraires : Germinal, La Gloire de mon père, Le Château de ma mère

- Les histoires sur fond historique : Ridicule, Est/Ouest, Une Femme française, Le Pacte des loups

- Les films historiques : Camille Claudel, Lucie Aubrac, Jeanne d'Arc

- Les comédies : Les Visiteurs, Le Dîner de cons, Le Placard, La Vérité si je mens (et sa suite), Astérix et Obélix contre Jules César, Astérix et Obélix : mission Cléopâtre

- les films sur les problèmes société (le chômage, le racisme) : La Haine

D'ailleurs, si on regarde les succès commerciaux de toute l'histoire du cinéma français, on constate que presque tous sont des comédies et que 5 films sur 6 ont été réalisés depuis les années 90 :

La Grande Vadrouille (1966)

Les Visiteurs (1993)

Astérix et Obélix contre Jules César (1999)

Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (2001)

Astérix et Obélix : opération Cléopâtre (2002)

Bienvenus chez les Chtis (2008)

Heureusement, la diversité audiovisuelle peut survivre grâce aux subventions de l'état et de jeunes réalisateurs peuvent percer. Les films sont plus personnels et traitent le plus souvent des problèmes de société.

Deux films marquent particulièrement la décennie 90 :

- "Les Nuits fauves" de Cyril Collard, l'histoire d'un jeune homme atteint du sida qui a des relations sexuelles non protégées. Le film est largement autobiographique. Le jeune réalisateur meurt du virus une semaine avant la cérémonie des César où il obtient le César du meilleur film.

- "La Haine" de Matthieu Kassovitz qui met en évidence le problème des banlieues et de l'intégration sociale en France.

Depuis quelques années, quelques films ont permis de réconcilier le public avec le cinéma français tel :

- "Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain" (2001) "Un Long dimanche de fiançailles" (2004, le film le plus cher de l'histoire du cinéma français) de Jean-Pierre Jeunet

- "Les Choristes"(2004, premier long métrage de Christophe Barratier)

- et surtout l'incroyable Bienvenus chez les Chtis (2008) qui a fait plus de 20 millions d'entrées et détient ainsi à ce jour le record historique en France.

Le cinéma français semble retrouver sa place dans le cœur des Français. La part de marché des films américains semble s'être stabilisée entre 50% et 55% du marché. Tous les styles coexistent même si les grandes productions semblent plus rentables et attirent un public plus large.

Parallèlement, les acteurs français des années 90 s'exportent de plus en plus :

Emmanuelle Béart (Mission Impossible), Sophie Marceau (Braveheart, The World is not Enough, Lost and Found), Vincent Cassel (Nadia, Ocean 12, Ocean 13) Jean Reno (Ronin, Godzilla, Mission impossible, Da Vinci code), Juliette Binoche (The English Patient, Chocolat), Julie Delpy (Before Sunset, Before Sunrise), Judith Godrèche (The Man in the Iron Mask), Virginie Ledoyen (The Beach), Audrey Tatou (Da Vinci Code), Marion Cotillard (Big Fish).

À la fin des années 90 et au début des années 2000, le challenge du cinéma français est de trouver un équilibre entre rentabilité et la sauvegarde de la liberté artistique et il semble avoir réussi même si cet équilibre est fragile. L'industrie cinématographique française est la première en Europe et maintient sa 3ème place au niveau international derrière l'Inde et les Etats-Unis.

Acteurs: Vincent Cassel, Benoît Magimel, Christian Clavier, Gérard Depardieu, Jean Réno, Guillaume Canet

Actrices: Audrey Tatou, Sophie Marceau, Emmanuelle Béart, Emmanuelle Devos, Emmanuelle Seigner, Ludivine Sagnier, Marion Cotillard, Virginie Ledoyen

### Troisième chapitre:

#### Le modèle français de financement de la production cinématographique

Le cinéma français est quasi exclusivement produit par un important tissu d'entreprises indépendantes. Cette particularité est d'ailleurs une des clés de sa reconnaissance à travers le monde puisqu'elle garantit la diversité, l'originalité et l'audace de ses œuvres. Or la production de long-métrages cinématographiques relève d'une économie de coûts fixes, notamment en termes d'emplois, qui nécessite un investissement moyen important, évalué en 2008 à 5,30 millions d'euros par film.

À l'inverse des majors américains et de leurs filiales, les entreprises de production indépendantes françaises ne peuvent assumer sur leurs seuls fonds propres ce niveau de financement et ont donc très largement recours à des investisseurs extérieurs qui interviennent selon la logique dite de «*préfinancement des oeuvres*».

Celle-ci consiste à céder, en amont du processus de production d'un film, les droits de ses futures exploitations commerciales à différents diffuseurs et distributeurs qui peuvent ainsi soit préacheter des droits de diffusion télévisuelle soit verser une avance - ou «*minimum garanti*» - sur les recettes escomptées pour le support d'exploitation concerné (salles, vidéo, etc.).

Afin d'encourager l'investissement de ces diffuseurs et distributeurs, les pouvoirs publics et les professionnels ont organisé des

séquences - ou «*fenêtres*» - successives d'exploitation des films, définies média par média, qui permettent de garantir à chacun une exclusivité propre au support qu'il exploite et de maximiser ainsi ses perspectives d'amortissement et de rentabilité. C'est ce qu'on appelle la «*chronologie des médias*».

## Synthèse

Le spectacle cinématographique est né un soir de décembre 1895. Puis très vite se développe l'industrie du cinéma, bien avant que celui-ci ne fût consacré en tant qu'art. Jusqu'à la première guerre mondiale, le cinéma français a été le premier du monde, mais surtout, c'est en France que le cinéma est véritablement devenu le septième art.

### **L'invention du cinéma**

(Les premiers pionniers : 1896- 1908) L'histoire dont il est question ici est celle du cinéma spectacle. Cette histoire commence le soir du 28 décembre 1895. Ce jour-là, les premiers spectateurs ont payé un franc, un ticket d'entrée pour s'asseoir face à un écran blanc. Cela se passe au « Salon Indien » dans les sous-sols du Grand Café à Paris. L'appareil de projection a été dessiné et breveté par les Frères Lumière : Louis et August Lumière ont l'occasion en 1894 d'examiner un Kinetoscope, et ils sont vivement intéressés par l'idée de pouvoir projeter des images animées (alors que le Kinetoscope ne permettait qu'une vision individuelle). Après que plusieurs mécanismes eurent été essayés, Louis Lumière invente la « griffe » qui demeure le mécanisme d'avance intermittente de toutes les caméras actuelles.

Dès l'été 1894, une première caméra est construite qui débouche sur le Cinématographe, appareil réversible, c'est à dire apte à la prise de vues, au tirage des copies, à la projection.

Breveté en février 1895 le Cinématographe est présenté en mars à Paris, rue de Rennes, lors d'une séance de la société d'encouragement pour l'industrie nationale, puis à partir de juin lors de diverses manifestations scientifiques, les représentations publiques payantes débutant le 28 décembre 1895 comme la date de naissance du cinéma.

Ainsi bien pour montrer et vendre le Cinématographe que pour tourner les films nécessaires à la constitution de son catalogue (1000 titres dès 1898), Lumière envoie ses agents et opérateurs comme Promio ou Mesguich, dans le monde entier, constituant ainsi la première collection de documents d'actualités. Mais le cinéma allait rapidement évoluer vers des formes différentes de spectacle. Lumière réalise encore, à l'Exposition universelle de Paris en 1900, des projections sur grand écran (20 m) à partir des films de 75 mm de largeur, puis il s'adonne à d'autres activités, notamment la mise au point des plaques autochrome, qui constituèrent jusqu'à la Seconde Guerre mondiale le seul procédé disponible de photographie en couleurs. Il expérimenta également plusieurs procédés de ciné en relief par anaglyphes.

## Georges Méliès

Georges Méliès, à la différence des Lumière est d'abord un professionnel du spectacle. Il est le père de l'art du film, le créateur de la mise en scène, le premier cinéaste au monde qui se disait, se savait et se voulait artiste. Illusionniste, venu du théâtre, il construisit à Montreuil le premier "atelier de poses", ancêtres des studios, et y employa, avec des truquages photographiques en tous genres, les ressources du théâtre: acteurs, décors, costumes, scénarios, maquillages, machinerie, bref la mise en scène.

Par-là, il se trouva en opposition avec Lumière, qui prenait "la nature sur le vif". S'il abandonna vite le plein air pour des récréations en studio, avec une rigueur de dessinateur, il n'abandonna pas pour autant la réalité. Son premier "long" métrage, l'Affaire Dreyfus, fut aussi le premier film profondément "engagé" dans la réalité contemporaine, et une de ses dernières œuvres, la Civilisation à travers les âges, fut un pamphlet contre la violence, la guerre et l'intolérance. Ses grandes spécialités furent surtout les féeries: Cendrillon, Barbe-Bleue, le Royaume des fées, l'Ange de Noël, la Fée Carabosse, et de parodiques anticipations à la Jules Verne: A la conquête du pôle, 20 000 lieues sous les mers, le Voyage à travers l'impossible. Ce fut un film de science-fiction, le Voyage dans la Lune, qui lui assura une gloire universelle et, pour un temps la fortune. Ce succès fit aussi triompher la mise en scène dans le monde entier, marquant ainsi le vrai début de l'art et de l'industrie du film.

IL put alors se livrer, pour quelques années, à toute sa fantaisie et laissa foisonner sa malicieuse imagination, apportant à ses mises en scène sa minutie, son sens du rythme, ses créations plastiques, sans jamais pourtant cesser d'identifier le théâtre et l'écran. Mais cet apprenti sorcier se trouva rapidement écrasé par la formidable machine qu'il avait mise en marche. Suivant les leçons de cet artiste individualiste, le plagiant au besoin, d'excellents hommes d'affaires édifièrent des trusts, des super-monopoles qui écrasèrent les modestes entreprises de Montreuil.

Dépassé dès 1908 par l'évolution du cinéma, cet homme riche se trouva après la guerre de 1914 complètement ruiné. Il en fut réduit à vendre des jouets et des sucreries dans une large gare parisienne; il tomba dans l'oubli. Mais avant qu'il mourût, dans une maison de retraite, certains jeunes enthousiastes, dont Henri Langlois, avaient exhumé quelques-uns de ses chefs-d'œuvre et avaient ainsi démontré que le bonhomme Méphisto -Méliès avaient été, à l'aube du septième art, son Giotto et son Uccello.

## Charles Pathé

Charles Pathé quant à lui, est l'homme, qui, le premier, fait du cinéma une industrie. Son histoire constitue un fabuleux roman de la réussite industrielle au XXe siècle. L'homme dont le nom fut un temps quasiment synonyme du cinéma vint à lui par hasard, et il a lui-même écrit qu'il aurait aussi bien réussi dans d'importe quelle autre branche, par exemple la boucherie, où il fit ses débuts auprès d'un de ses frères ("De Pathé frère à Pathé cinéma", réédité – hélas – incomplètement par Bernard Chardère, dans la série "Premier-Plan" ). Mais il bifurqua vers la restauration, puis vers un emploi de gratte-papier chez un avoué chez lequel il végétait, quant au hasard d'une promenade à la foire de Vincennes, il découvrit le phonographe d'Edison.

Frappé par le succès public et la haute rentabilité de l'instrument nouveau, Charles Pathé se décidait aussitôt, et dix jours plus tard grâce à un emprunt, il était en possession d'un phonographe. Après trois jours d'initiation technique, il se lança avec sa femme sur les champs de foire de la périphérie parisienne, n'ayant plus sou en poche (l'épisode se situait en septembre 1894). Mais le premier jour, il gagna deux cents francs (plus d'un mois de salaire à son étude) et la suite fut aussi brillante. Peu de temps après Pathé dénichait à Londres quatre autres appareils identiques, qu'il revendait avec bénéfice, en attendant d'assurer la fourniture des cylindres, accessoires et pièces de rechanges. Il fallut ouvrir un magasin de vente à Vincennes, et, en quelques mois, le ménage Pathé était parvenu à une confortable aisance (fin 1894).

Tout naturellement, Pathé devait passer du phonographe Edison au Kinéscope Edison, qu'il fit venir de Londres, et dont il vendit plusieurs spécimens, avant même que le cinématographe Lumière n'ait fait son apparition. Puis, le temps d'une brève association vite rompue avec l'inventeur Joly, il bénéficiait de la mise au point par celui-ci d'un appareil de prise de vue pouvant servir aussi à la projection.

Sans hésiter, Pathé reproduisit quelques films Edison pour Kinéscope, qu'il projeta avec l'appareil Joly, et, fin 1895, il se lançait ainsi vraiment dans le cinéma. En 1896, Charles s'associait avec son frère Emile, et la maison Pathé Frères naissait, sous forme d'une société au capital de 40.000 francs. C'était le début d'une grande aventure industrielle, qui faillit être stoppée net par un accident imprévu: l'incendie du Bazar de la Charité. Mais après quelques mois d'arrêt des commandes et l'incertitude, le mouvement reprenait préluant à de nouveaux développements.

Grâce aux capitaux apportés par un important industriel, M. Grivolos (fin 1897) la société prenait vraiment sa dimension de grande affaire. Tandis qu'Emile Pathé se spécialisait dans le phonographe, Charles se chargeait du cinéma et étendait ses installations à Vincennes (laboratoires, puis studio de prise de vues), bientôt doublées, par crainte d'incendie, d'une autre usine à Joinville (1903). La fourniture des appareils de cinéma était assurée par un accord avec les établissements Coustinsouza, tandis qu'une nouvelle usine était construite à Chatou, pour les cylindres des phonographes.

L'essor industriel s'accompagnait d'un essor commercial. Écoutons Charles Pathé: "Une des idées les plus fécondes qui me soient jamais venues fut de renoncer à la vente des films pour la remplacer par la location... En 1904, un nouveau métier prit naissance: la corporation des loueurs de films. J'encourageais cela de toutes mes forces. Pendant quelques années ce système resta confiné à l'Europe. L'Amérique ne l'adopta qu'en 1907". Ainsi Pathé inventait-il la distribution après avoir constitué successivement son industrie technique et sa production, celle-ci développée à partir de 1900, avec l'engagement de Ferdinand Zecca et le succès de sa fameuse "Histoire d'une usine" (1901) puis celui des films-poursuites, d'Andie Deed, de Max Linder, etc.

Restaient à venir l'exploitation des salles (l'Omnia-Pathé, Première grande salle des Boulevards, sera inaugurée à Paris le 15 décembre 1906) et surtout la conquête de l'étranger. Ce fut d'abord l'œuvre d'un jeune allemand, Poppert, "qui dès 1902. lança notre marque en Angleterre et en Allemagne... rayonna sur Vienne, Moscou, l'Italie, l'Espagne... En 1904, je l'envoyais aux Etats Unis. Là il se surpassa coup sur coup, un magasin fut ouvert à New-York, une usine à Bound Brook et un studio à Jersey City" (Charles Pathé).

C'est avec une fierté compréhensible que Pathé énuméra les succursales étrangères de la firme en 1907: Berlin, Moscou, Saint Peters bourg, New York, Vienne, Amsterdam, Milan, Odessa, Londres, Stockholm, Calcutta, etc. Quel chemin parcouru en douze ans par le petit forain, parti un matin les poches vides de Vincennes, avec son phonographe. En 1908, le chiffre d'Affaires de Pathé Frère était de 35 millions de Francs-or, dont 22 assurés par les succursales étrangères.

La suite de l'histoire n'est pas moins extraordinaire, avec la guerre contre le puissant Eastman, qui se terminera avec lien de péripéties par une association et la création de Kodak-Pathé en 1928 (mais dans l'intervalle privé de supports par Eastman, pour tenir le coup, Pathé dut gratter et réutiliser ses vieilles pellicules, d'où la disparition de tant d'œuvres pleurées aujourd'hui par les cinéphiles), avec les grèves-brisées par Pathé lui-même dans ses entreprises d'outre-Atlantique, et la production des sérials américains réalisés par Louis Gasnier avec l'intrépide Pearl White, tels que "Les Exploits d'Elaine" (1914) ou "Les mystères de New-York" (1915).

Ce vaste empire fut sérieusement ébranlé par la Grande Guerre et l'irruption simultanée de la concurrence américaine (découverte de Charlot, Griffith, DeMille).

A partir de 1918, Pathé-Cinéma liquida ses filiales comme la S.A.G.L. (Société Cinématographique des Auteurs et gens de Lettres), la société du film d'Art d'Italie et, en 1920, Pathé-Exchange de New York.

Charles Pathé ne croyait plus à la production, jugé aléatoire: "Je voyais dans la fabrication de film vierge une carrière autrement rémunératrice à parcourir". Il restait industriel avant tout. Dans cet esprit, la société se scinda et, à côté de Pathé-Cinéma, fut constitué en 1920 "Pathé-Consortium-Cinéma" à qui était cédée la production (avec la distribution) des films. En dépit de nouvelles entreprises, comme le lancement réussi de Pathé-Baby ou l'association (pour 99 ans) avec Eastman, c'était un peu le début du déclin, en tout cas la fin d'une époque. Charles Pathé prenait de l'âge et commençait à songer à se retirer. Tout cela finira par la désastreuse négociation avec Nathan en

1929 et la rapide déconfiture de Pathé-Nathan... Mais il s'agit d'une autre histoire, à laquelle Charles Pathé étranger. Malgré bien de déboires, son fameux coq gaulois était loin d'avoir fini de chanter.

## **L'Apogée du Cinéma Français 1908-1913**

En février 1908, l'homme d'affaires Paul Lafitte crée la société du Film d'Art, appuyé par quelques académiciens et des acteurs de la Comédie Française. Le but explicite est de produire des films dignes d'un public cultivé, familier du répertoire classique.

L'expression "Film d'Art" eut le mérite d'élargir le public du cinéma, de donner au cinématographe la respectabilité, premier stade de sa reconnaissance comme un art. Vers 1910, l'hégémonie du cinéma français sur les marchés mondiaux, et surtout sur le riche marché américain, est flagrante. Georges Sadoul estimait que 60 à 70% des films vendus dans le monde sortaient des studios parisiens. C'est d'abord l'âge d'or du cinéma comique.

C'est aussi dans les marges du comique que s'exerce le talent d'Emil Cohl pionnier du dessin animé qui mêle les silhouettes dessinées et les acteurs filmés.

On adapte aussi quantité de mélodrames et de romans populaire, voire d'œuvres littéraires (Zola ou Hugo) dans des productions de plus en plus longues, c'est alors que l'on commence à parler de long métrage en 1911. La veine réaliste introduite chez Pathé au temps de Zecca se développe: les grèves, les accidents du travail deviennent l'argument du scénario qui effleure la question sociale.

Enfin, dans les années qui précèdent la guerre, commencent la vague du sérial, policier teinté de fantastique social, traité en épisodes dont la sortie en salle s'étire sur plusieurs mois. Ce genre consacre le talent de Vitorin Jasset (les séries Nick Carter, puis Zigomar chez Eclair), puis

celui de Luis Feuille chez Gaumont: le premier Fantômes sort en mai 1913. Les premiers metteurs en scène, les premiers auteurs émergent: Cappellani, Perret, Jasset et Louis Feuillade.

## Le burlesque

Chez Pathé, il y a André Deed qui, sous le nom d'écran de Boireau, a été la vedette de dizaines de bandes tournées avec un certain soin. Boireau s'expatrie en Italie, où il deviendra Caretineti. Il fera ensuite une seconde carrière à Vincennes.

Il y a ensuite Max Linder, dont le personnage de mondain catastrophique, souvent ivre mais toujours digne (pantalon rayé, haut de forme et canne à pommeau), se constitue autour de 1910. Le comique de Boireau était encore un jeu de grimaces et de culbutes. Linder crée un type, introduit une humanité dans un comique de situation de plus en plus élaboré. Linder est la première grande vedette mondiale du septième art, dont les déplacements dans les grandes capitales européennes mobilisent des foules énormes qui assiègent ses hôtels pour voir "Max" en chair et en os. Chez Gaumont, un autre atelier comique s'épanouit sous la direction de Jean Durand (il a débuté chez Pathé, puis a travaillé un temps à la Lux pour qui il a dirigé notamment des westerns tournés en Camargue ou dans les Alpilles avec Joë Hamman). A la cité Elgé, il réunit une troupe de comédiens acrobates, les Pouics, dont le génie ravageur anime l'écran et massacre les décors autour des vedettes maison, Calino ou Onésime. Le public est également friand des facéties d'acteurs enfants, Bébé (René Dary) puis Bout-de-Zan chez Gaumont, ou Willy chez Eclair.

Plus tard, Mack Sennett sera le premier à reconnaître sa dette envers ces extraordinaires précurseurs oubliés, comme Chaplin la sienne envers Max Linder.

## **La Grande Guerre ou l'Effondrement**

Bien avant la guerre, des craquements annonçaient des temps plus difficiles pour le cinéma français. La concurrence des Américains ainsi que celle des Danois entamaient la suprématie Pathé-Gaumont Eclair sur les marchés européens. Mais les premiers jours d'août 1914, ont eu l'effet dévastateur d'une bombe tombant sur un marché couvert. La mobilisation arrache les hommes aux studios, du machiniste obscur à la plus grande vedette, tous revêtent l'uniforme. L'autorité militaire réquisitionne les studios, l'usine de Vincennes devient usine d'armement. Du jour au lendemain, la production est interrompue. Elle reprend timidement, au début de 1915.

Les premiers films qui sortent de studios souvent improvisés dans le midi, sont surtout des films patriotiques mélodrames, évidemment héroïques d'autant plus fragile qu'une censure militaire tatillonne interdit toute représentation d'uniformes ennemis. Le public se lasse vite de ces niaiseries, et les cinéastes actifs reviennent à leurs habitudes. Après quelques films dans le goût de l'époque, Feuillade retrouve le sérial avec les Vampires, une vaste fresque criminelle dont les dix épisodes paraissent de novembre 1915 à juin 1916, puis Judex.

En 1916 et 1917, ses films se trouvent en concurrence sur les écrans parisiens, avec les Pearl White produits aux Etats-Unis par Pathé sous la direction de Louis Gosnier. D'honnêtes artisans, dont certains affirment un vif talent, tournent aussi des drames mondains où les robes sont un peu plus courtes qu'avant la guerre, et quelques productions plus lourdes

destinées en priorité à plaider la cause française en terre américaine, comme Mères Française de Louis Mercanton, avec Sarah Bernhardt.

Les années de guerre furent surtout celles de la conversion au cinéma d'une génération de jeunes intellectuels nourris de poésie symboliste qui souvent s'interrogèrent sur le septième art avant de la pratiquer: Louis Delluc, Marcel l'Herbier, André Antoine, sans oublier le plus brillant de sa génération Abel Gance.

## Abel Gance

Pionnier du cinéma français avec Louis Delluc et Marcel l'Herbier, il disparut longtemps après ses compagnons, auréolé d'une gloire trop ancienne, laissant peu de films à la hauteur de ses ambitions : La Roue (1923 ; Ré : 1921) et Napoléon (1927). Si la virulence des critiques à son égard s'atténuait avec le temps (les quelques distinctions honorifiques qu'il reçut ne lui furent décernées qu'à la fin de sa vie), c'est parce qu'il ne réalisa plus de nouvelles œuvres, privé de moyens par les producteurs méfiants. « J'ai droit aux interviews, aux hommages, jamais aux commandes », déclara-t-il. De ses études secondaires, Abel Gance conserve une attirance particulière pour la littérature et le théâtre.

Dès 1908, il joue, à Paris, à Bruxelles ; il écrit deux tragédies, dont la Victoire de Samothrace ; il est Molière jeune dans un film de Léonce Perret. Ce goût pour une littérature passablement décadente, lui fait écrire un livre de poèmes. Un doigt sur le clavier, l'amène à composer des scénarios jusqu'au jour où on lui demanda de les réaliser lui-même. Gance peut laisser déborder son imagination ; il écrit, réalise : la Digue (1911), le Nègre blanc (1912), Il y a des pieds au plafond (id) le Masque d'horreur (id), Un drame au château d'Acre (1915).

Mais Gance veut aller plus loin, explorer la technique pour le plaisir du spectateur et pour le sien. Il réalise la Folie du docteur Tube (1915), riche en essais et trucages. Et malgré l'échec de ce film, il signera une dizaine d'autres films les années suivantes, dont un Barberousse à

épisodes (1917), fort apprécié du public. Gance va apporter son concours à l'effort de guerre en réalisant des films de propagande dont certains ne sont pas dénués d'intérêt. Ainsi, après l'Héroïsme de Paddy (1915), Strass et Cie (id), les Gaz mortels (1916), il réalise la Zone de la mort (1917), qui attire l'attention de la critique, accroît la méfiance de certains producteurs (Gance n'est-il pas l'inventeur du gros plan ?), mais conforte la confiance d'autres, dont Charles Pathé. C'est à partir de 1917 qu'il tourne ses premiers grands films : Mater Dolorosa (1912), la Dixième symphonie (1918), le célèbre J'accuse (1919) plaidoyer contre une guerre qui le marque profondément, et la Roue (1921-1923), dans lequel « le monde des locomotives, des rails, des disques contraste avec un monde de neige, de sommets, de solitude : une symphonie blanche succédant à une symphonie noire » (A. Gance).

Déjà, les critiques vont souligner l'ambivalence des œuvres de Gance, où le meilleur côtoie toujours le pire : grandiloquence et lyrisme, mais aussi emphase et symbolisme primaire, imagination et créativité puissantes dont il use souvent avec abus, « abondance de richesses neuves et de pauvretés banales et de mauvais goût » (L. Moussinac).

Ainsi est Gance : contradictoire et ambitieux, visant toujours plus haut, souvent trop, convaincu de son génie, déçu du manque de conviction de ses interlocuteurs.

Mais sa foi en lui et dans les possibilités du cinéma le conduit à inventer des outils nouveaux quand la technique est défaillante : surimpression, polyvision, prachiscope, plytipar, pictoscope, pictographe, pour lesquels il recevra le prix international de l'invention en 1924. En 1926, Gance achève la réalisation de Napoléon Bonaparte. Etonnante rencontre de l'Empereur et du cinéaste (qui incarne Saint-Just). A ses techniciens et acteurs, Gance proclame : « Il va vous permettre d'entrer dans le temple des arts par la gigantesque porte de l'histoire. » Grandiose et lyrique, riche en précédés nouveaux, Napoléon est considéré comme le chef-d'œuvre de Gance qui le sonoriserà en 1934, et le modifiera en 1971.

Mais c'est l'historien anglais Kevin Brownlow qui parviendra à en reconstituer une version quasi intégrale à laquelle New York (1981) puis Londres et Rome (1982), et enfin Paris (1983), feront un triomphe. La Fin du monde (1931), dans lequel il se réserve le rôle principal, décevra beaucoup. Et, parmi les nombreux films qui suivront, seuls Un grand amour de Beethoven (1937) et le Paradis perdu (1940) se distingueront quelque peu. Ni la Tour de Nest (tourné en 1954 « non pour vivre, amis pour ne pas mourir »), ni le médiocre Austerlitz (1960), ni même sa première réalisation de télévision, Marie Tudor, ne brilleront de l'éclat gancien. Premier lauréat du Grand Prix nationale du cinéma en 1974, Abel Gance reçut également un César d'honneur en 1980. Mais il ne put jamais mener à terme ses projets, faute de moyens. De lui, Moussinac écrivit après J'accuse qu' il fallait l'accepter ou le rejeter en bloc. Ce

choix lui aura été fatal. Parmi ses écrits, on peut notamment retenir : Le temps de l'image est venu (1926), Prisme (1930).

### **Les années 20**

Le démantèlement de l'ancienne Pathé-Frères est exemplaire de l'inexorable déclin d'une industrie devenue inadaptée. Eclair cesse de produire des films en 1919. Gaumont s'en tire mieux, grâce notamment à la « série » Pax lancée en 1918 sous la direction de Léon Poirier qui recrute des metteurs en scènes jeunes : il leur demande un travail plus soigné, des sujets plus ancrés dans le contemporain, des visages nouveaux.

Poirier (avec le Penseur en 1920, Jocelyn en 1922) et l'Herbier sont les principaux auteurs Pax dans les années 1919 à 1922. Ils ne se suffisent pas à envoyer l'atrophie de la firme « à la marguerite » dont la production diminue régulièrement et s'interrompt en 1925.

La France, encore profondément rurale, manque de salles et ces salles diffusent massivement des films américains. La production nationale s'emiette, les équipes qui faisaient la force du cinéma français avant la guerre ont été dispersées. Le cinéma français, qui s'exporte mal devient un cinéma provincial.

Ceci posé, on a dit et écrit trop de ce cinéma de la dernière décennie du muet. Malgré un terrain peu favorable, le plus souvent dans des conditions hasardeuses, des cinéastes ont travaillé, réalisé quelques monuments incontestés, et établi une tradition du film artistique, intellectuel si l'on veut qui demeura celle du cinéma français. C'est aussi pendant cette période que des noms illustres font leurs débuts : Jean

Renoir avec la Fille de l'eau, Claude Autant Lara avec Fait divers, Jean Vigo avec A propos de Nice, Marcel Carné avec Nogent sans oublier, Bunuel qui s'imposa dès son premier film, Un Chien andalou.

Vers 1928 se manifeste à Paris comme dans toute l'Europe ,une école spontanée de jeunes cinéastes venus de la cinéphilie ,une nouvelle vague documentaire qui ,avec peu de moyen ,saisit une réalité poétique ou polémique (souvent les deux à la fois) ,ou jubile à filmer le cinéma en train de se faire :Pierre Chenal et Jean Mitry tiennent chronique de l'actualité cinématographique dans Paris cinéma ,Jeans Dréville enregistre L'Herbier dirigeant L'Argent ,André Sauvage ,Georges Lacombe et Marcel Carné (Nogent, Eldorado du dimanche ) filment la capitale ,ses canaux ,ses banlieue ,ses habitants .Jean Vigo tourne A propos de Nice .Des films courts que diffusent les premières salles spécialisées ,Studio 28 ou le Studio des Ursulines .C'est la troisième génération du cinéma qui monte à l'assaut de l'art encore muet ,pour peu de temps.

## Quatrième chapitre

### Les techniques du cinéma

La France est une terre de cinéma. Le 28 décembre 1895, les frères Lumière organisent dans le Grand Café à Paris la première projection publique au monde d'un film. Ce dernier est en noir et blanc, dure 50 secondes et présente simplement « La sortie des ouvriers de l'usine Lumière ». Le magicien et directeur de théâtre qui devait plus tard se faire un nom dans le cinéma, Georges Méliès, raconte ainsi son expérience :

*« À ce spectacle, nous restâmes tous bouche bée, frappés de stupeur, surpris au-delà de toute expression. À la fin de la représentation, c'était du délire, et chacun se demandait comment on avait pu obtenir pareil résultat. »* Il semble que les frères Louis et Auguste Lumière aient douté de l'intérêt de leur invention, qu'ils auraient plus envisagée comme une forme de curiosité. Il n'en reste pas moins que le cinéma a depuis cette date conservé un lien particulier avec sa terre natale.

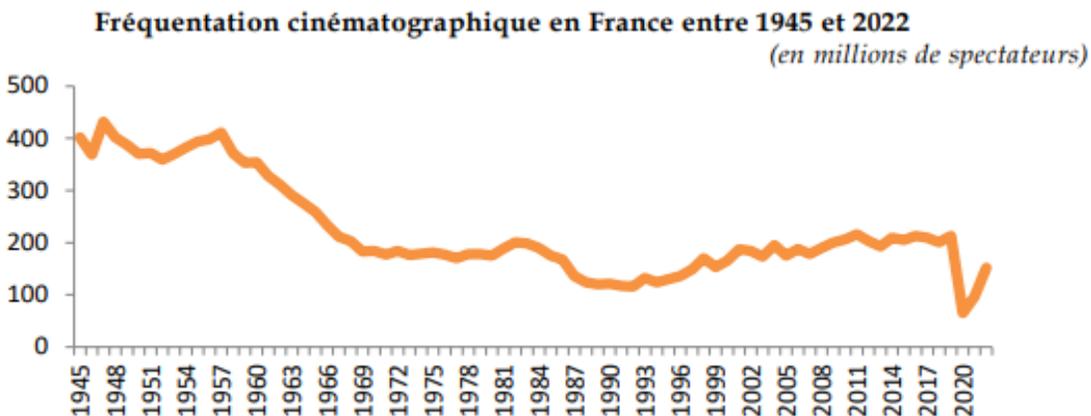
#### **1. Un succès populaire jamais démenti en France**

a) De l'essor à l'âge d'or

Dès les années 30 avec l'avènement du parlant, le cinéma connaît un essor fulgurant en France comme dans les pays développés. Beaucoup moins onéreux et plus facilement mis à la portée des publics éloignés des grands centres urbains que l'opéra ou le théâtre, le cinéma est alors le seul canal de diffusion de l'image, dans le domaine de la fiction

comme de l'information, avec les célèbres « actualités cinématographiques ». Il devient le grand loisir populaire par excellence, alimenté par des productions nationales et rapidement américaines qui conquièrent le marché après la Seconde guerre mondiale (voir infra les accords « Blum-Byrnes » du 28 mai 1946).

Dès les années 30 avec l'avènement du parlant, le cinéma connaît un essor fulgurant en France comme dans les pays développés. Beaucoup moins onéreux et plus facilement mis à la portée des publics éloignés des grands centres urbains que l'opéra ou le théâtre, le cinéma est alors le seul canal de diffusion de l'image, dans le domaine de la fiction comme de l'information, avec les célèbres « actualités cinématographiques ». Il devient le grand loisir populaire par excellence, alimenté par des productions nationales et rapidement américaines qui conquièrent le marché après la Seconde guerre mondiale .



Le cinéma est souvent désigné comme le septième art. Une œuvre cinématographique est le fruit d'un travail de création artistique qui passe notamment par l'écriture puis par la mise en images d'un scénario.

### Les techniques du cinéma

Avant de devenir un art et une industrie, le cinéma est une somme de techniques. Du XVIIIe siècle à nos jours, mais surtout au XIXe siècle, une suite de découvertes aboutit à la mise au point des premières caméras. Par un brevet en date du 13 février 1895, les frères Lumière, Auguste et Louis, devenaient les inventeurs du cinématographe.



Cinéma parlant: premières tentatives

*Dès le début du XXe siècle, de nombreuses techniques de sonorisation sont expérimentées pour permettre le couplage de l'image et du son. Parmi les procédés mis en place, celui où le son est capté au moyen d'un phonographe, simultanément à l'enregistrement de l'image par une caméra, est l'un des premiers utilisés. Lors de la projection, la bande-*

*son est diffusée en même temps que l'image, avec une synchronisation plus ou moins correcte.*

Dès le début du XXe siècle, de nombreuses techniques de sonorisation sont expérimentées pour permettre le couplage de l'image et du son. Parmi les procédés mis en place, celui où le son est capté au moyen d'un phonographe, simultanément à l'enregistrement de l'image par une caméra, est l'un des premiers utilisés. Lors de la projection, la bande-son est diffusée en même temps que l'image, avec une synchronisation plus ou moins correcte.

On peut définir le cinéma comme l'ensemble des techniques qui permettent la reproduction du mouvement photographié par projection lumineuse. Trois techniques concourent à cette réalisation : la projection lumineuse ; l'analyse photographique du mouvement ; la synthèse du mouvement.

Avant l'invention des frères Lumière, les chercheurs avaient envisagé déjà le problème du cinéma sonore et parlant. L'enregistrement du son était possible (Edison). Mais il fallut attendre 1928 pour obtenir une solution pratique et industrielle au délicat problème de l'enregistrement et de la reproduction du son et de l'image synchrones, par impression photographique du son sur la pellicule image.

On peut considérer aujourd'hui que le cinéma muet était un infirme, attendant que lui soit rendue la parole. Les films du cinéma muet étaient projetés avec accompagnement musical dans la salle, et

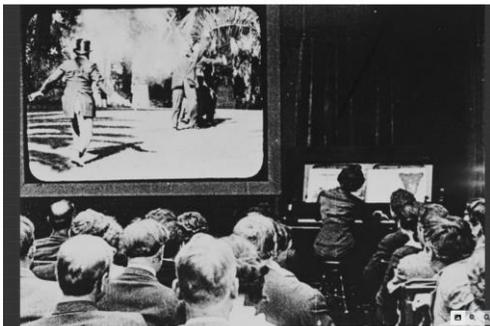
Dreyer, tournant sa *Passion de Jeanne d'Arc*, faisait parler ses acteurs comme si le son était déjà là.

De 1930 à 1950, les techniques du cinéma n'ont pas subi de perfectionnements décisifs. Puis les caméras sont devenues plus légères, les émulsions photographiques plus sensibles, ce qui a permis de réduire les éclairages (mais non leur répartition), leur définition s'est améliorée et les émulsions couleur ont atteint une grande fidélité. En 1953, à cause de la concurrence du « petit écran », le cinéma crée de nouveaux formats de projection et de prise de vues (panoramique et CinémaScope notamment). Le relief technique réalisable n'a jamais pu s'imposer dans les salles.

Depuis l'apparition du cinéma sonore, l'enregistrement et la reproduction se faisaient uniquement sous forme de pistes photographiques ; la qualité de la reproduction finale était très moyenne et souffrait d'un bruit de fond important. L'enregistrement magnétique apparaît au cinéma dans les années 1950 et modifie profondément les habitudes, tant à la prise de son qu'au mixage où il devient possible d'écouter instantanément ce que l'on vient d'enregistrer. À la même époque apparaissent des copies à pistes magnétiques (quatre pistes sur les copies 35 mm et six pistes sur les copies 70 mm), qui ont permis d'améliorer sensiblement la qualité de la reproduction sonore et de mettre en place des procédés de diffusion multicanaux dans les salles. Les copies 35 mm à pistes magnétiques ont aujourd'hui disparu au profit des copies à piste photographique enregistrées selon le procédé Dolby Stéréo. Les copies 70 mm à pistes magnétiques sont toujours exploitées,

principalement en raison de la qualité qu'elles apportent sur le plan de l'image.

Une amélioration marquante apparaît avec la mise sur le marché, dans les années 1970, par la société Dolby, d'un procédé d'enregistrement et de restitution multicanaux appliqué au cinéma à partir de copies comportant une piste photographique double (deux canaux) compatible avec la reproduction standard (monophonique) employée jusqu'alors dans les salles. Ce procédé s'est rapidement imposé mondialement en raison de l'amélioration de qualité qu'il apportait. Le succès commercial du procédé réside à la fois dans ses performances et dans son universalité : les copies Dolby Stéréo peuvent être lues sur des équipements mono traditionnels sans aucune modification, avec bien sûr une qualité moindre, mais elles restent parfaitement audibles.



Le son au cinéma fait d'abord appel aux musiciens. Alors que le film est projeté sur l'écran, un orchestre ou, comme ici, un pianiste joue en simultané. L'art consiste à caler les effets musicaux sur l'action du film.

## Le Radical 30 décembre 1895

Une nouvelle invention, qui est certainement une des choses les plus curieuses de notre époque, cependant si fertile, a été produite hier soir, 14, boulevard des Capucines, devant un public de savants, de professeurs et de photographes. Il s'agit de la reproduction, par projection, de scènes vécues et photographiées par des séries d'épreuves instantanées. Quelle que soit la scène ainsi prise et si grand que soit le nombre des personnages ainsi surpris dans les actes de leur vie, vous les revoyez, en grandeur naturelle, avec les couleurs, la perspective, les ciels lointains, les maisons, les rues, avec toute l'illusion de la vie réelle. Il y a par exemple la scène des forgerons. L'un fait fonctionner la soufflerie, la fumée s'échappe du foyer ; l'autre prend le fer, le frappe sur l'enclume, le plonge dans l'eau, d'où monte une large colonne de vapeur blanche.

La vue d'Une rue de Lyon avec tout son mouvement de tramways, de voitures, de passants, de promeneurs, est plus étonnante encore ; mais ce qui a le plus excité l'enthousiasme, c'est la Baignade en mer : cette mer est si vraie, si vague, si colorée, si remuante, ces baigneurs et ces plongeurs qui remontent, courent sur la plate-forme, piquent des têtes, sont d'une vérité merveilleuse.

A signaler encore spécialement la sortie de tout le personnel, voiture, etc., des ateliers, de la maison où a été inventé le nouvel appareil auquel on a donné " le nom un peu rébarbatif de Cinématographe ".

Le directeur de la maison, M. Lumière, s'en est d'ailleurs excusé 1. Les inventeurs sont ces deux fils, MM. Auguste et Louis Lumière, qui ont recueilli hier les applaudissements les plus mérités.

Leur œuvre sera une véritable merveille s'ils arrivent à atténuer, sinon à supprimer, ce qui ne paraît guère possible, les trépidations qui se produisent dans les premiers plans.

On recueillait déjà et l'on reproduisait la parole, on recueille maintenant et l'on reproduit la vie. On pourra, par exemple, revoir agir les siens longtemps après qu'on les aura perdus.

1 Antoine Lumière voulait l'appeler Domitor. Ses fils ont préféré Cinématographe.

La Poste 30 décembre 1895

MM. Lumière, père et fils, de Lyon, avaient hier soir convié la presse à l'inauguration d'un spectacle vraiment étrange et nouveau, dont la primeur a été réservée au public parisien.

Ils ont installé leur ingénieux appareil dans l'élégant sous-sol du Grand Café, boulevard des Capucines.

Figurez-vous un écran, placé au fond d'une salle aussi grande qu'on peut l'imaginer. Cet écran est visible à une foule. Sur l'écran apparaît une projection photographique. Jusqu'ici rien de nouveau. Mais, tout à coup, l'image de grandeur naturelle, ou réduite, suivant la dimension de la scène, s'anime et devient vivante.

C'est une porte d'atelier qui s'ouvre et laisse échapper un flot d'ouvriers et d'ouvrières, avec des bicyclettes, des chiens qui courent, des voitures ;

tout cela s'agite et grouille. C'est la vie même, c'est le mouvement pris sur le vif.

Ou bien c'est une scène intime, une famille réunie autour d'une table. Bébé laisse échapper de ses lèvres la bouillie que lui administre le père, tandis que la mère sourit. Dans le lointain, les arbres s'agitent ; on voit le coup de vent qui soulève la collerette de l'enfant.

Voici la vaste Méditerranée. Elle est encore immobile, comme dans un tableau. Un jeune homme, debout sur une poutre, s'apprête à s'élancer dans les flots. Vous admirez ce gracieux paysage. A un signal, les vagues s'avancent en écumant, le baigneur pique une tête, il est suivi par d'autres qui courent plonger dans la mer. L'eau jaillit de leur chute, le flot se brise sur leur tête ; ils sont renversés par le brisant, ils glissent sur les rochers.

La photographie a cessé de fixer l'immobilité. Elle perpétue l'image du mouvement.

La beauté de l'invention réside dans la nouveauté et l'ingéniosité de l'appareil.

Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers, non plus dans leur forme immobile, mais dans leur mouvement, dans leur action, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue.

## 1895-1907

Le cinéma des quinze premières années est un spectacle ambulante, une attraction de foire dont le système d'exploitation est basé sur la vente des films ; le prix est fixé au mètre, les titres vendus à part pour en faciliter l'exportation.

Les forains tournent dans toute la France, villes et villages, jusqu'à l'usure des films rendus inutilisables. La pellicule se négocie alors au kilo. On récupère les sels d'argent de l'émulsion, le support est fondu pour " fabriquer des peignes " ou refaire de la pellicule comme en témoigne Charles Pathé dans ses mémoires : la pénurie de films vierges l'oblige, vers 1910, à organiser pendant un an en France et à l'étranger la rafle des vieux films, usagés ou non qu'il fait transporter à Joinville-le-Pont où les bandes sont dépouillées de leur gélatine, puis réémulsionnées en largeur standard de 35 mm, non sans avoir été repolies, car elles arrivent, la plupart du temps, rayées par suite de l'usage.

À ces pertes de films quotidiennes s'ajoutent les grandes vagues de destruction qui jalonnent l'histoire du cinéma. S'il est très aléatoire d'avancer une estimation, le pourcentage de films perdus donné par Raymond Borde pour l'époque primitive et les années de guerre (1895-1918) est alarmant : environ 80 %. Évoquons rapidement les vagues de destruction généralisées qu'il recense.

### **Du spectacle de foire à l'industrie:**

L'engouement suscité par la découverte qui a révélé aux spectateurs de la fin du XIXe siècle un monde peu connu, les a étonnés, fait rêver avec les féeries, cédera assez vite aux exigences nouvelles du public que la projection de films aux sujets éculés, aux narrations simplettes et l'usure des copies ne satisferont plus. La baisse de fréquentation sera toutefois enrayerée à la fin de la première décennie par plusieurs mutations qui, en normalisant et standardisant la technique, la production et l'exploitation, feront prendre au cinéma un véritable tournant.

Ces normes, à quelques modifications près, sont d'ailleurs toujours en vigueur.

La première concerne dès 1903 l'allongement des films avec un chargeur de 120 m (environ 6 mn) puis en 1908-1909 une bobine de 300 m (environ 15 mn) qui est restée l'unité de base du film. Ce calibre, comme les quatre perforations rectangulaires par image de la pellicule 35 mm employées depuis le début du cinématographe à côté d'autres systèmes de perforation – ronde et centrale de Lumière par exemple – est imposé au monde par les industries américaines (Edison gagnant ainsi la guerre des trusts).

La deuxième mutation, celle du système d'exploitation des films, est commerciale. Pour assurer un meilleur renouvellement des sujets et une meilleure qualité des copies, la location commence. Août 1907 marque le “ coup d'état Pathé ” qui décide d'arrêter la vente. La

projection n'est autorisée que pour les salles qui ont loué une copie. Au Congrès de Paris présidé par Georges Méliès qui débute le 2 février 1909, la principale mesure adoptée par les membres est de fixer les modalités de la location : “ Les éditeurs ne fourniront des films qu'à leurs adhérents qui s'engageront par écrit à les retourner au bout de quatre mois. ” Lors de l'assemblée générale qui s'ensuit, le 8 mai 1909, on établit un tarif minimal de location. Mais comme cette mesure gêne de nombreux producteurs, dont Méliès, pendant plusieurs années, la vente continue. Ce système favorise davantage les grandes maisons de production – les deux “ empires ” Pathé et Gaumont, Éclair aussi – et condamne l'exploitation ambulante déjà fragilisée par la construction de salles, surtout dans les grandes villes.

Enfin, avec la construction des studios, le cinéma se sédentarise aux niveaux de l'exploitation et de la production.

Les conditions, pas toujours idéales, de projection des films dans les cafés ou sous les chapiteaux n'étaient pas sans conséquences sur la fréquentation. L'extension du réseau des rares salles permanentes avec l'ouverture le 15 juin 1906 d'une troisième salle, le Cinématographe – théâtre situé boulevard Poissonnière –, qui cherche à toucher un autre public, celui du centre-ville. En quelques mois, d'autres salles sont ouvertes (Omnya Pathé, en décembre). Le cinéma s'empare des boulevards et prend la place de certains théâtres. En mai 1907, on parle de quinze nouveaux cinémas à Paris. En peu de temps, certains professionnels commencent à dire que Paris doit avoir trois cents cinémas, et ce chiffre finit par être atteint. Plus tard, Gaumont rachète un

hippodrome dont il fait la plus grande salle du monde, ouverte le 2 octobre 1911, avec plus de trois mille places, un espace pour les orchestres qui accompagnent les films. Une cabine est équipée de deux projecteurs pour passer les films plus longs sans les interruptions des temps de recharge. En province, le mouvement est plus tardif et moins massif. Les bandes filmées sont, pour de nombreuses années encore, projetées dans les cafés, ou encore en plein air comme à Carcassonne.

“ Les commandes augmentant de façon régulière et sa réputation établie du premier coup devenant “notoriété”, Georges Méliès entreprend de faire construire un studio au mois de septembre 1896 (le premier de l’histoire du cinéma français). Prenant modèle sur les ateliers de photographies et se basant sur le recul nécessaire à son appareil de prises de vues pour obtenir des tableaux comportant environ six mètres d’ouverture, Méliès se borne à établir le plan d’une grande salle vitrée de tous côtés et recouverte d’un toit en verre (sauf au fond, derrière ce qui allait être la scène). Il en arrête les dimensions à 17 mètres sur 6 et 6 de plafond. ”

Les studios de Pathé à Vincennes et Gaumont aux Buttes Chaumont (dans lequel auraient pu tenir vingt studios à la Méliès) sont construits au moment de l’essor de ces deux maisons vers 1905. Le mouvement se poursuit en province, notamment à Nice dont le climat est plus propice aux tournages en lumière naturelle (Pathé construit en 1910, Gaumont, un an après).

### **De l'industrie à l'art ?**

Comme le dit Georges Sadoul, “ il importe pour sortir de la crise de transformer au plus vite cette attraction foraine en un spectacle véritable, comparable au théâtre par la transformation des programmes en quantité et en qualité ”. Le changement du public plus citadin va de pair avec une mutation des goûts. Clowns, artistes de music-hall séduisent moins et les sujets s'épuisent. Il reste à recourir à des “ sujets nobles ”. On se tourne alors vers le théâtre, son répertoire, ses comédiens et ses metteurs en scène. Ainsi, le 28 février 1908, le banquier Paul Lafitte fonde la société du Film d'art avec l'agrément de Gaston Le Bargy, Albert Lambert et Henri Lavedan représentant les comédiens français.

La société présente sa première production le 17 novembre 1908 : L'Assassinat du duc de Guise, mis en scène par l'académicien Henri Lavedan. Aujourd'hui, on reproche à ce cinéma son statisme, son jeu, “ la gesticulation ample et structurale ” des acteurs du début du siècle. Pourtant la narration progresse, les tableaux s'enchaînent par des raccords de mouvement, une musique originale est écrite pour l'accompagnement, la copie est teintée. Autant d'atouts pour séduire le public même si ce cinéma s'est très vite démodé. Pathé n'est d'ailleurs pas long à riposter avec la Société cinématographique des auteurs et gens de lettres (s.c.a.g.l.). Il engage de 1908 à 1914 des comédiens professionnels et puise également dans les sujets du répertoire.

Quant à l'appellation “ film d'art ”, marque-t-elle le début de la reconnaissance du cinéma comme art ? C'est en effet vers 1910 qu'un critique italien, Riccioto Canudo, commence à parler de “ septième art ”.

## Voix et sons du muet

### **Image muette, image sourde, image accompagnée**

Pendant les trente premières années du cinéma, que l'on nomme génériquement le " cinéma muet ", les projections sont loin d'être silencieuses ; il y a dans la salle un bonimenteur, une musique d'accompagnement, ou même parfois des essais de " synchronisation vivante " avec des acteurs ou des chanteurs cachés derrière l'écran, éventuellement en liaison avec un système de bruitage.

### **Voix ajoutée, voix rêvée**

Les bonimenteurs, les conférenciers racontent, commentent l'action, la situent dans l'espace et le temps, prêtent leur voix aux acteurs, révèlent leurs pensées, leurs sentiments. Ils lisent les intertitres à un public majoritairement analphabète – on se souvient que le cinéma est à ses débuts un spectacle de foire –, les traduisent aussi pour les films étrangers. Ces intertitres, de la simple explication à l'interprétation, doublent un temps le rôle du bonimenteur jusqu'à l'éclipser tout à fait (vers 1909 pour la France, le langage cinématographique s'élaborant alors que le public se familiarise avec les images animées). Leur emploi est aussi varié. Ils présentent les protagonistes, les acteurs, donnent des indications spatio-temporelles, résument les ellipses narratives, annoncent la suite des événements ou retranscrivent les dialogues. Quels dialogues, direz-vous ? Ceux auxquels la caméra reste sourde lorsqu'elle filme l'agitation incessante des lèvres d'acteurs qui se parlent, téléphonent et même chantent. Ce cinéma, dit muet a posteriori (plutôt “

sourd ” selon le mot de Michel Chion), loin de nier la voix ou d’en faire le deuil, la fait imaginer.

### Musiques du muet

La musique est le plus souvent jouée en “ direct ” dans la salle au cours de la projection (plutôt “ sourd ” selon le mot de Michel Chion); par un pianiste, une petite formation ou un orchestre qui interprètent une partition généralement constituée d’un enchaînement de morceaux existants et arrangés pour l’occasion ou, parfois, une partition originale.

Un des premiers compositeurs à se livrer à cet exercice est Camille Saint-Saëns pour L’Assassinat du duc de Guise (André Calmettes, Charles Le Bargy, 1908). à partir des années vingt les expériences se multiplient, Darius Milhaud pour L’Inhumaine (Marcel L’Herbier, 1923), Erik Satie, en 1924, pour Entr’acte, court métrage de René Clair qui devait s’intégrer dans le ballet de Picabia, Relâche. Un an plus tard, Florent Schmitt pour Salammbô (Pierre Marodon) et enfin, Arthur Honegger pour Napoléon (Abel Gance, 1927).

Nombreux sont les compositeurs à écrire pour le cinéma ou pour le ballet mais les conditions dans lesquelles leurs œuvres sont données ne peuvent toujours les satisfaire. Si dans les grandes villes, où plusieurs théâtres se sont convertis en salles de cinéma, on dispose de leur orchestre, dans les plus petites, les films passent avec un accompagnement quelconque.

Comment cette musique est-elle pensée ? Dans un premier temps, elle doit aider à fixer davantage l’attention du spectateur en le plongeant devant les images dans un état proche de l’hypnose, ce que l’agaçant

bourdonnement d'insecte du projecteur, même couvert par la musique, est loin de susciter.

Les thèmes musicaux s'enchaînent, traduisent le climat des différentes séquences, soulignent les points forts de l'histoire, ou permettent la reconnaissance des personnages en reflétant leurs intentions. Un article de Gabriel Bernard dans le Courrier musical du 1er janvier 1918 nous éclaire sur les pratiques d'arrangement de cette musique séquentielle en France : “ Le chef d'orchestre adaptateur a préalablement bien classé dans sa mémoire une collection de morceaux et de fragments de morceaux, dont chacun correspond à une catégorie d'effets cinématographiques déterminés.

Il sait que pour accompagner des scènes idylliques, il peut utiliser indifféremment son numéro 1 ou son numéro 2. Toutefois le numéro 2 a l'avantage de se prêter à des reprises en nombre illimité... la scène idyllique étant assez longue, il choisira son numéro 2 ! ” Pour l'arrivée d'un personnage angoissant, “ il a à sa disposition un choix très riche de numéros pleins de mystère, d'angoisse et de menace. [...] Or, le personnage qui va tout gâter ne fait que passer sur l'écran. Il choisit alors le plus court de ces cinq numéros. ” Dans la pratique courante, la musique du muet est caractéristiquement, dans les années 1910 et 1920, une liste de morceaux compilés dans la tradition du XVIIIe siècle, empruntés à toutes les musiques (tant que le cinéma restera un spectacle de foire on aura davantage recours aux airs à la mode).

Combien d'articles de l'époque n'ironisent-ils pas sur l'effet " coq-à-l'âne " des projections cinématographiques où un air de guinguette s'enchaîne sans façon avec Schumann, Debussy ou Wagner ?

### **Des opéras muets**

La fréquence des opéras portés à l'écran durant la période du muet peut paraître plus surprenante encore. Méliès tourne très tôt Faust, La Damnation de Faust, Le Barbier de Séville (vers 1903). La musique relève aussi de la compilation des airs instrumentaux ou vocaux les plus connus. Non seulement, alors que dans ces années 1905-1907 le cinéma connaît une première crise, l'opéra donne des sujets mais il est prétexte à essayer d'autres procédés de cinéma parlant, cette fois plus mécaniques. Entre 1900 et 1907, Alice Guy réalise, avec le chronophone Gaumont, cent quatre " phonoscènes " dont Carmen, Faust et Mireille. Mentionnons également deux autres mises à l'écran de l'opéra de Bizet : en 1909, un " film d'art " avec Regina Beudet et en 1926, celui de Jacques Feyder avec Raquel Meller.

### **Bruits de coulisses et " synchronisation vivante "**

Pour gagner en vraisemblance, on a recours à tout un matériel de bruitage, du plus improvisé au plus perfectionné. Sur ce point, Ernest Coustet nous rappelle que " certains théâtres sont très richement pourvus d'accessoires bruyants. Mais cet attirail encombrant, sinon coûteux, n'est pas à la portée de la plupart des exploitants de cinéma. Ceux-ci doivent généralement se contenter d'une petite table supportant une tôle rouillée, un timbre de sonnerie, une trompe d'auto, un sifflet, un pistolet et aussi un panier plein de tessons. " Un article de Ciné-journal

du 17 mai 1909, présente le cinémultiphone Rousselot, “ ce meuble électrique à clavier capable de produire soixante bruits fondateurs destinés à accompagner les films ”. On suppose que des appareils de ce type ont eu pendant plusieurs années une vie commerciale puisque Coustet fait, lui aussi, allusion, en 1921, aux “ “orgues à bruits”, meubles où se trouvaient réunis divers instruments dont le fonctionnement n’exigeait qu’une seule personne ”. Le Gaumont-Palace à Paris disposait encore, dans les années soixante-dix, d’un de ces orgues plus guère utilisé.

Mais l’effet de réel n’atteint-il pas son paroxysme avec la possibilité d’entendre les acteurs que l’on voit parler ? Pendant les premières années du siècle, des maisons spécialisées dans la “ synchronisation vivante ” fleurissent, qui permettent d’assurer, avec plus ou moins de bonheur, des dialogues synchrones dits par des acteurs cachés derrière l’écran.

Sauf quelques cas de rencontres avec l’image, pour la musique en l’occurrence, ces interventions sonores sont seulement de l’ordre du commentaire et de la simple tentative de restitution d’un son, d’une voix. Il faudra attendre les réalisations de René Clair, Jean Renoir, Sacha Guitry ou Jean Cocteau dans les années trente pour trouver des recherches d’effets avec les bruits et la voix.

### Les procédés techniques (mécaniques et optiques)

C'est à ces modes de sonorisation extra-cinématographiques, si l'on peut dire, que le public est habitué jusqu'à l'avènement du parlant. Pourtant, parallèlement, pendant les quinze premières années, en France (Auguste Baron, Pathé, Gaumont, Joly...), aux États-Unis, en Grande-Bretagne, en Allemagne et dans les pays scandinaves, les brevets et bricolages en tous genres présentés aux expositions universelles pour inventer le film parlant se multiplient. Les appareils de prises de vues et de projection à peine inventés, on pense à les accoupler mécaniquement à leur frère aîné, le phonographe. Ces systèmes d'asservissement d'un magnétophone à la caméra et au projecteur par un moteur électrique révèlent presque toujours un synchronisme défectueux.

Non seulement les syllabes prononcées ne correspondent pas toujours aux mouvements des lèvres, mais, toujours d'après Coustet, " il n'est pas rare d'entendre encore la voix quand la bouche est visiblement fermée, et parfois elle s'obstine encore à chanter quand l'artiste salue ". Pour lui ce problème essentiel ne sera dépassé (mais le sera-t-il vraiment ? qu'avec le chronophone Gaumont – présenté à l'exposition universelle de 1900, amélioré en 1902, il n'est lancé commercialement qu'en août 1906 – puis avec le chronomégaphone (1908) qui permet l'amplification des sons nécessaire aux projections dans les grandes salles mais du même coup celle des bruits parasites et distorsions qui rendent parfois la scène inaudible.

Pourtant plusieurs de ces systèmes – celui de Gaumont et, entre autres, son équivalent chez le concurrent direct, Pathé – ont une petite vie commerciale. Les premiers essais sont des bandes chantées par les vedettes de l'époque, Yvette Guilbert avec *Le Fiacre*, *La Berceuse verte* (Pathé, 1905) ou des scènes d'opéras et d'opérette (on se souvient des phonoscènes d'Alice Guy), des monologues comiques. Cependant, assez vite, les difficultés techniques d'enregistrement limitent la variété de ces scènes chantantes. On ne peut filmer acteurs et chanteurs devant un cornet et une deuxième opération reste nécessaire, en 1906 comme en 1896, pour synchroniser leurs gestes et leurs paroles devant la caméra. C'est tout simplement du play-back, c'est-à-dire l'inverse du doublage ou de la postsynchronisation.

Les autres tentatives, qui aboutiront en 1926, sont les procédés d'enregistrement du son sur film au moyen de procédés optiques et électro-acoustiques. N'est-ce pas la seule voie qui pourrait résoudre le problème du synchronisme ? Gaumont l'a pressenti. Le frottement de l'aiguille, l'usure du disque, la nécessité d'utiliser plusieurs disques pour les films parlants de quelque longueur l'ont amené à collaborer avec deux ingénieurs danois, Petersen et Poulsen, pour mettre au point les films sonores exploités par la suite. En Angleterre, les recherches de Lauste entreprises depuis 1904 sont couronnées par l'obtention d'un premier brevet en août 1907, puis de deux autres en 1908 et 1910. Ce dernier, adopté en 1930 avec une guerre internationale des brevets, permet la réalisation des premiers enregistrements photo-électriques des sons sur film selon un procédé dit, plus tard, à “ élongation variable ”.

Quelques années de mise au point seront nécessaires avant que ce procédé ne modifie irrémédiablement la production.

Il n'empêche " qu'à Paris, entre 1900 et 1912 environ, le cinéma "chantant et parlant" possède un statut de familiarité à peu près équivalent à celui du film en couleurs aux États-Unis dans les années quarante. "

### **Retard du parlant**

Les problèmes techniques ont pu, après l'engouement de la nouvelle attraction, décourager le public, mais d'autres raisons conjuguées vont retarder l'arrivée du parlant : le changement du système d'exploitation a entraîné une crise économique à la fin de cette première décennie (le " parlant " est à la portée des seules grandes salles) ; selon les historiens, le " sujet " est alors en crise et, les premiers essais de cinéma parlant ont semblé d'une nouveauté limitée. Peut-être la " soif du verbe " elle-même s'est atténuée, la parole n'étant plus sentie comme un manque.

Les maisons spécialisées dans la synchronisation vivante vont faire faillite, les bonimenteurs ne trouveront plus de travail dans les salles obscures. Ces années seront peut-être aussi nécessaires à la création d'un langage visuel, le découpage et les possibilités narratives et expressives du montage vont s'élaborer.

### **1926 : avènement du parlant**

L'avènement du cinéma sonore et parlant est effectif aux États-Unis avec deux films d'Alan Crossland, *Don Juan*, un opéra filmé en 1926, et *Jazz Singer* un an après. Pour l'anecdote, ce dernier ne comporte qu'une minute et vingt secondes de paroles synchrones : un monologue et une chanson ; le reste ne manque pas d'intertitres et n'a de sonore que la musique enregistrée. Il n'en fut pas moins un grand succès commercial aux États-Unis.

En France, les débuts du cinéma sonore sont bien plus chaotiques. La société Éclair sonorise un film muet, *L'Eau du Nil*, dont la sortie en août 1928 sur le grand circuit de distribution Aubert accuse un échec, alors que la première du film américain non sous-titré est un succès à Paris. Pathé-Nathan décide de relever le défi avec *Les Trois masques*. Ce film dont l'histoire vient du folklore corse est tourné en quinze jours à Londres par l'un des réalisateurs méridionaux les plus en vogue, André Hugon, avec un chanteur de bel canto à la mode, François Rozet<sup>8</sup>. Deux ans auront été nécessaires pour voir et entendre le premier long métrage parlant français. C'est d'ailleurs l'écart qu'il faudra en général compter pour l'évolution technique entre les États-Unis et la France.

### **Les versions multiples**

Maintes querelles opposent les défenseurs du cinéma muet et ceux du parlant. Les arguments majeurs des premiers sont le regret de ladite universalité du cinéma, sorte d'esperanto. Avec le parlant vont naître les cinémas nationaux puisque les films ne seront plus automatiquement exportables et que le public de chaque pays réclame des œuvres dans sa propre langue. Or, on ne connaît pas encore le doublage, ni les sous-titres. Les producteurs résolvent ce problème de façon bien singulière en tournant pendant quatre ou cinq ans des films “ en versions multiples ”, c'est-à-dire, à l'origine, des films tournés simultanément dans le même studio, en plusieurs langues.

Le metteur en scène et l'équipe technique sont les mêmes en général. Ainsi Pabst dirige à Berlin les versions allemande et française de L'Opéra de Quat'sous, Lubitsch les versions française et américaine d'Une Heure près de toi/One Hour With You à Hollywood, Jean de Limur celles de Mon gosse de père à Paris. On compte également trois versions d'Atlantis, l'anglaise et l'allemande datant de 1929, la française, réalisée par E.-A. Dupont et Jean Kemm, de 1930. Pour les acteurs, les cas de figure varient ; selon que la vedette est polyglotte ou non, elle reste la même alors que le reste de la troupe, à l'exception des figurants, peut changer. On retrouve ainsi Claudette Colbert et Maurice Chevalier dans les deux versions (française et américaine) de La Grande Mare/The Big Pond.

## **Le cinéma parlant : une révolution ?**

L'avènement du parlant sera sans retour. A la différence de l'arrivée de la couleur qui n'entraînera pas l'arrêt du noir et blanc, le parlant marquera, malgré une coexistence de plusieurs années, la fin du muet. Les changements techniques qu'il a entraînés ont influencé parfois l'esthétique des films.

### **Cadence et format de l'image**

Pendant la période muette la cadence de défilement du film, manuelle et variable, oscillait entre 16 et 20 images/seconde. Or la bande sonore étant inscrite sur le côté droit de l'image, la cadence doit être régulière et mécanique pour que le son ne subisse pas de distorsion. Elle est alors standardisée à 24 images/seconde. Mais c'était là une définition minimale et non optimale du son qui, elle, aurait demandé environ 60 images/seconde. Le coût d'une copie augmentait d'autant et les films muets avec lesquels on espérait encore concevoir quelque temps des programmes, ne pouvaient plus être projetés.

## Insonorisations des studios

L'avènement du parlant va poser à la réalisation des films le problème de l'insonorisation des studios. Quand les films étaient muets, le bruit des plateaux de tournage, que les décorateurs travaillent ou que le régisseur donne ses directives, ne faisait pas problème. Les premiers films français vont devoir un temps être tournés à Londres. On a aussi tendance à dire que la difficulté à rendre le son sans mixage – ce qui signifie qu'un seul son à la fois peut être enregistré – et l'impossibilité de le postsynchroniser – technique qui ne sera pas maîtrisée en France avant le milieu des années trente –, ont enfermé le cinéma dans les studios. Toutefois Marcel Pagnol avait conçu un camion insonorisé qui sera utilisé jusqu'à l'arrivée, à la fin des années cinquante, du magnétophone portable, le Nagra (celui de la Nouvelle Vague).

Le moteur de la caméra aussi est bruyant et on l'enferme avec l'opérateur dans une cabine au risque de réduire la mobilité de la caméra. Les Trois masques illustrent peut-être cette immobilité, mais on notera à l'inverse, pour ne citer que lui, le long travelling d'ouverture de *Sous les toits de Paris*.

Enfin, l'éclairage subit lui aussi des transformations qui modifient l'impression, la sensation de l'image par rapport à l'image muette. Ces arcs électriques à charbon très puissants, caractéristiques des blancs vaporeux, des visages auréolés, des noirs denses, très utilisés pendant les années vingt, parce qu'eux aussi sont bruyants, vont être remplacés par les lampes à incandescence, moins lumineuses.

Si révolution il y a, outre celle de l'innovation technique, c'est avant tout dans la production et l'exploitation. Quant à la prise de vues et au rendu de l'image, il faut tempérer. Certains changements n'auront qu'une incidence temporaire, d'autres plus durables.

Pour finir, rappelons que l'avènement du parlant à la grave conséquence de réveiller une nouvelle vague de destruction volontaire des films qui ne peuvent plus servir à l'exploitation. Une fois de plus, dans l'histoire du cinéma, les films se vendent au kilo... Il est toujours difficile d'estimer les pertes. Raymond Borde parle de 70 % de pertes mais n'a pu tenir compte des archives de Bois-d'Arcy, Gaumont et Pathé. Il nous est donc permis d'espérer.

## Les différentes conceptions du montage

Monter, c'est recomposer l'espace et le temps à partir des fragments prélevés, découpés lors de la prise de vues, en manipulant les ellipses, dans le respect du vraisemblable, du réalisme, de la continuité, de certaines " règles " élaborées au fil des ans (il n'y aurait qu'une façon de réaliser un raccord dans le mouvement, de direction, un champ-contrechamp...) ; ou dénoncer cette illusion de réalité propre au cinéma, en pervertissant, détournant ces règles établies (Guitry, Resnais, Godard, Garrel, Eustache, Carax), ou encore recréer un univers imaginaire, irréel, au nom de la poésie (Cocteau, Buñuel). La conception du montage, le degré de précision des raccords et la liberté que certains réalisateurs ont pris dans le ménagement des ellipses spatio-temporelles, le flottement qu'ils laissent au moment de la coupe, le jeu dans les " jointures " distingueraient du classicisme une modernité cinématographique ; dans le geste du montage, il y aurait toute la réflexion du réalisateur, de l'auteur sur le statut du film.

Avant d'édicter des règles puis les pervertir, on tâtonne quelques temps pour recomposer l'espace-temps filmique. Si l'on comprend assez vite que pour donner l'impression qu'un personnage poursuit son chemin, il doit, s'il est sorti par la droite du cadre, rentrer par le côté gauche au plan suivant (cf. dans *Le Voyage dans la Lune*, Méliès, 1902, au retour de la Lune, la chute de la fusée au fond de nos mers par un raccord de direction vertical), pour un raccord dans le mouvement on hésite ; comment déterminer la coupe, à quel moment faire passer la caméra de l'autre côté quand il s'agit par exemple d'un personnage

passant une porte ? Combien de films primitifs montrent un chevauchement temporel ou la répétition d'un geste ? On comprendra plus tard que, pour restituer le mouvement en donnant l'illusion d'une stricte continuité temporelle, il faut le tronquer de quelques images, lui rendre ainsi sa dynamique. Ceci devient d'ailleurs vite une " loi " pour prévenir l'effet de ralentissement et de redite du mouvement donné dans son intégralité.

Il est toujours aléatoire de parler du montage des premiers films parce que l'on est jamais vraiment sûr de la fiabilité des sources, de l'authenticité des versions des films retrouvés et qu'il ne subsiste pour certains films qu'un matériau non monté. De plus, avec les destructions, les pertes et éventuelles mutilations subies par les films des premiers temps, on ne peut décider d'un seul film, d'une seule année, auxquels reviendrait l'invention, la première apparition d'une pratique de montage.

## De la “ vue ” aux successions de tableaux

Aux débuts il y a un plan unique, 58 secondes de vie, de mouvement, pris d'un point de vue généralement fixe. Il arrive toutefois qu'on le déplace : la caméra, alors posée sur tout support en mouvement, décrit, parcourt le monde qui se présente à elle. Le catalogue Lumière baptise ces vues “ vues panoramiques ” qui n'ont rien à voir avec le mouvement de caméra sur son axe (panoramique) mais tout au plus avec le travelling latéral. Ces panoramas sont le plus souvent pris en chemin de fer ou en bateau à travers le monde : Panorama de l'arrivée en gare de Perrache pris du train, Panorama des rives du Bosphore, Panoramique du Grand Canal et bien sûr, la célèbre Arrivée en gondole à Venise, pris par l'opérateur Promio en 1896. Quelques mois plus tard, Méliès s'y essaie également avec le Panorama du Havre, et continuera encore en 1900, et après, tout comme Lumière, avec les Panoramas pris du trottoir roulant, et les Vues panoramiques prises de la Seine.

Outre ces expériences, la fixité et la frontalité de la caméra sont les constantes du cinéma primitif. Il y a au début “ un montage de programme ” par la projection de vues mises bout à bout. L'allongement de la durée des films par la multiplication des “ tableaux ”, d'une durée identique à celle de la vue, n'est pas long à venir. La concaténation narrative devenant le moteur du changement de vue. On préfère des histoires largement connues : la Passion, adaptée dès 1897 par Georges Hatot pour Lumière, dont les treize tableaux totalisent 10 minutes (durée assez exceptionnelle jusque vers 1903).

Devant ces films, on a toutefois du mal à parler de montage, a fortiori de découpage, alors même que des analystes reconnaissent, dans certains films Lumière tournés en extérieur, un pré-travail de découpage dans l'extrême profondeur de l'image et les possibilités de déplacement qu'elle offre aux personnes et aux objets à toutes les échelles de plan. L'exemple le plus connu est certainement L'Arrivée du train en gare de La Ciotat : madame Lumière avance vers l'appareil, passant du plan moyen, en pied, au plan poitrine.

Le même effet se produit avec, par exemple, les vues des places (de la Concorde à Paris, des Cordeliers à Lyon, de la Citadelle en Égypte...) où le regard se perd, où à tout instant, le buste d'un homme peut surgir au premier plan, une voiture venir obstruer une partie du champ de vision, deux femmes entrer dans le champ en plan taille, s'éloigner et disparaître, point noir mobile à peine perceptible dans le fond (place de la République). A cet égard la platitude de films contemporains dont par exemple ceux de Méliès – hormis les vues “ à la Lumière ” – reprenant La Partie de cartes ou filmant les places de l'Opéra, Saint-Augustin, de la Bastille, de la Concorde, Le Cortège du Tsar au bois de Boulogne en octobre 1896, étonne.

Si le tournage en studio limite quelque peu la profondeur par rapport à un extérieur, il ne l'exclut pas pour autant. Pourtant, dans bien des féeries réalisées dans le studio de Montreuil l'espace donne l'impression d'être réduit à deux dimensions. Une scission du décor s'opère dans la profondeur de champ : à l'avant-plan, un espace bien délimité, semblable à la scène d'un théâtre, où les acteurs se déplacent et

à l'arrière-plan l'espace de la toile peinte, pourtant réalisée afin de rendre l'illusion de la perspective. Cette mise en place du décor de surcroît éclairé uniformément, presque sans relief ni volume, donne au film primitif une certaine horizontalité (que la production Gaumont, Pathé ou même Lumière dans ses " reconstitutions " historiques par exemple 3). Ce sera seulement vers 1911-1912, notamment chez Gaumont avec les films de Jasset et Perret, qu'apparaît une profondeur de champ praticable pour les acteurs.

Même si, déjà, on avait pu en trouver les prémices dans plusieurs films d'art, par exemple L'Assassinat du duc de Guise de Gaston Lebargy, où les personnages entrent et sortent par la porte du fond ; chez Alice Guy dans Esmeralda en 1905 et même dans un tableau de La Damnation de Faust de Méliès.

N'est-ce pas l'évolution latérale des acteurs dans l'espace qui va susciter, pour passer d'un tableau à l'autre (qui correspond à une unité de lieu), les premiers raccords linéaires de direction et raccords dans le mouvement (cf. supra).

**Premiers trucages, premiers montages:**

C'est Méliès que nous devons les premiers trucages avec, dès octobre 1896, L'Escamotage d'une dame chez Robert Houdin. Pendant le tournage, on arrête la prise de vues au bout de quelques secondes puis on la reprend lorsque la dame est sortie du champ. À la projection, la dame s'évanouit dans la collure, disparaît en une fraction de seconde. Le développement de ce " truc " amène Méliès aux premières scènes à transformations : 1898, Faust et Marguerite, Magie diabolique G. Méliès, Le Magicien, Illusions fantasmagoriques ; 1899, Le Diable au couvent, Cendrillon...). Il racontera dix ans plus tard comment lui est venue cette idée des substitutions les plus surréalistes, trente ans avant le Premier Manifeste du surréalisme (1924) et Un Chien andalou de Luis Buñuel et Salvador Dali (1928), qui seraient de l'ordre du " montage automatique ". Écoutons ce récit sans oublier que Méliès n'est pas le seul réalisateur qui aima à inventer des anecdotes :

“ Un blocage de l'appareil dont je me servais au début (appareil rudimentaire, dans lequel la pellicule se déchirait ou s'accrochait souvent et refusait d'avancer) produisit un effet inattendu, un jour que je photographiais prosaïquement la place de l'Opéra : une minute fut nécessaire pour débloquer la pellicule et remettre l'appareil en marche. Pendant cette minute, les passants, omnibus, voitures avaient changé de place, bien entendu. En projetant la bande, ressoudée au point où s'était produite la rupture, je vis subitement un omnibus Madeleine-Bastille changé en corbillard et des hommes changés en femmes. Le truc par substitution, dit truc à arrêt, était trouvé, et deux jours après j'exécutais les premières métamorphoses d'homme en femme, et les premières

disparitions subites qui eurent, au début, un si grand succès. ” on est tenté de penser à d'autres disparitions subites de voitures et de personnes, dues aux brefs arrêts de l'appareil de prise de vues dont un réalisateur-cinéphile qui n'ignore certainement pas l'expérience de Méliès et affectionne les citations – même si ce n'en est pas vraiment une au sens où il les pratique d'habitude – est à l'origine : dans À bout de souffle (1960), Patricia (Jean Seberg) retrouve un journaliste dans un restaurant des Champs-Élysée. Ils sont assis devant une baie vitrée avec derrière eux, la circulation à un carrefour. Lui raconte une anecdote et allume une cigarette. Godard filme en champs-contrechamps. Rien ne serait plus “ normal ” s'il n'introduisait des ruptures dans deux des plans de l'homme entre chaque phrase : il décompose le premier en trois parties en enlevant quelques images, recommence au suivant avec cinq fragments, le cadrage ne changeant pas ou imperceptiblement. À la projection en continuité, ces fractions de seconde manquantes provoquent des disparitions de voitures et de passants au milieu du champ. Mais là où l'illusionniste révèle le pouvoir magique du cinématographe (ou en a la révélation), Godard dit autre chose, dénonce l'illusion d'une continuité temporelle cinématographique et insiste par les occurrences de ces ruptures, de ces sautes d'image tout au long du film.

## Le montage à l'avènement du parlant

### Disparition des intertitres pour le montage des séquences

On se souvient que si on ne pouvait les entendre, les acteurs parlaient déjà dans les films muets. Le champ-contrechamp était donc déjà plus ou moins établi. Avec le parlant, l'alternance locuteur/interlocuteur devient le guide du film et, une fois dépassé l'enthousiasmant constat – dont témoignent nombre d'articles de la presse contemporaine – du synchronisme entre le mouvement des lèvres et les paroles audibles, permet de nouveaux effets. D'autre part les intertitres ne viennent plus briser “ l'unité organique du film, rompre incessamment le rythme ”. Cela est vrai pour les intertitres dialogués, mais comment va-t-on gérer la disparition de ceux dont le rôle était plus ponctuatif ?

En France, en Europe et aux États-Unis, la fréquence des effets optiques (fondu au noir, fondu enchaîné, volet, ouverture à l'iris) redouble entre chaque scène dialoguée : les fondus au noir, qui accompagnaient souvent les intertitres ponctuatifs en introduisant la rupture visuelle du noir, restent et les remplacent avec le parlant. Le fondu enchaîné, très utilisé dès Méliès pour passer d'un tableau à l'autre, reste d'un emploi flottant dont le parlant ne contribue pas à fixer le sens et régler les interventions.

Il n'y aurait pas entre muet et parlant de changement majeur dans la conception du montage, du découpage en unités de narration séparées par des éléments signalétiques. Dans les premières années du parlant, jusque vers 1933-35, la fréquence des effets optiques, quelle que soit la grandeur de l'ellipse, est souvent particulièrement justifié pour pallier une coupe sonore trop brutale et passer d'une ambiance sonore à une autre – la durée d'un fondu ou d'une ouverture au noir permet de varier decrescendo ou crescendo, notamment dans l'enchaînement de scènes d'intérieur avec celles d'extérieur. Mais un Renoir, au contraire, se plaît dans *Boudu sauvé des eaux* à multiplier les coupures sonores brutales : lors de l'ouverture d'une porte le brouhaha de la circulation et des klaxons envahit instantanément la boutique et se retire aussi vite dès qu'on la ferme.

Le recours au gros plan intermédiaire sur un objet (indicateur spatial et/ou temporel ; horloge, pancarte...), une inscription, placé à la fin d'une séquence ou au début de la suivante (parfois deux gros plans peuvent s'enchaîner) est également un autre procédé ponctuatif résurgent pour passer d'une séquence à une autre. Résistance ou résurgence (ces plans sont fréquents à partir de 1935 en France) des intertitres du muet ? Les films muets dans lesquels on avait éliminé les intertitres y avaient déjà recours (cf. en Allemagne, *Le Dernier des hommes* de Murnau, 1924).

## Cinéma français

Le cinéma français désigne l'ensemble des films, long-métrages ou court-métrages, produits en France. Par extension, quand on parle du cinéma français, on évoque aussi l'actualité du cinéma et le milieu du cinéma et ses acteurs : comédiens, techniciens, réalisateurs, producteurs, mais aussi les spectateurs qui se rendent dans les salles de cinéma. Le marché du cinéma en France est administrativement structuré par le Centre national du cinéma.

Le cinéma français s'appuie sur des réseaux de distributions. L'exploitation cinématographique est le fait de projeter les films dans des salles, organisées en réseaux ou indépendantes. Certaines salles sont regroupées dans des multiplexes. Une salle de cinéma est classée Art et Essai quand elle promeut du cinéma indépendant, fait œuvre de pédagogie sur le cinéma ou encore organise des rétrospectives ou des rencontres. Parfois, les films sont projetés par des structures itinérantes, dans des salles aménagées pour l'occasion.

Le calendrier de l'industrie du cinéma en France pivote autour du Festival de Cannes. Mais de nombreux festivals de cinéma font rayonner les films français tout au long de l'année, que ce soit le festival international du film d'animation d'Annecy, le festival du film francophone d'Angoulême, le Festival Lumière à Lyon ou, plus improbable, le Festival du film de vacances.

## **La naissance du cinéma français**

Le cinéma français est né en même temps que le cinéma mondial. Le cinéma a été inventé par les frères Louis et Auguste Lumière, en 1895. Le cinéma français évolue, passant de mini-films documentaires à des films de plus en plus longs et élaborés, pour la plupart de fiction. Ces deux ingénieurs lyonnais créent le cinématographe, servant de caméra et de projecteur. Le premier film à être projeté l'est devant des ouvriers des usines Lumière. Le film les montre sortant d'un de leurs bâtiments.

## **Le cinéma français des origines**

La chronologie du cinéma français suit un découpage classique en 3 grandes périodes initiales, puis est découpé en décennies. Il s'ouvre par le cinéma des origines, qui est un cinéma muet avec les films des frères Lumière, mais aussi ceux du prestidigitateur Georges Méliès. Le cinéma s'industrialise avec Charles Pathé, qui fonde avec son frère Émile l'entreprise Pathé Frères, et contrôle la production de films par des agences. Il promeut ses artistes, dont Max Linder, ses réalisateurs, et recrute des techniciens pour son studio, qui peut s'apparenter à une major du cinéma.

## **L'âge classique du cinéma français**

L'âge classique du cinéma va des débuts du parlant jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Marcel Pagnol, déjà célèbre pour ses pièces de théâtre, tourne *La Femme du boulanger*. Luis Buñuel réalise en 1930 *L'Âge d'or*, qu'il co-écrit avec Salvador Dalí. Marcel Carné réalise *Les Enfants du paradis*, sur un scénario de Jacques Prévert. Il y raconte

la vie du Boulevard du crime, surnom donné au boulevard du Temple à Paris. Tourné pendant l'Occupation, il est considéré comme un chef d'œuvre du réalisme poétique.

### **Les films français d'après-guerre**

Le cinéma d'après-guerre, encore marqué par la période de l'Occupation et de la Seconde Guerre mondiale, est un cinéma réaliste, avec des réalisateurs comme Roger Leenhardt ou Max Ophuls. De nouveaux visages vont également projeter les films des années 1950 et 1960 dans une nouvelle ère : Jeanne Moreau, Emmanuelle Riva, Catherine Deneuve, Brigitte Bardot, Jean-Louis Trintignant, Jean-Pierre Léaud, Jean-Claude Brialy renouvellent les figures emblématiques du cinéma d'avant-guerre. Du côté du cinéma documentaire, Jacques-Yves Cousteau et Louis Malle reçoivent la Palme d'or en 1956 pour *Le Monde du silence*.

## **La Nouvelle Vague dans le cinéma français**

Les années 1960 dans le cinéma français sont dominés par la Nouvelle Vague. La Nouvelle Vague est une expression inventée par François Giroud en 1957 dans l'hebdomadaire L'Express, annonçant l'arrivée d'une jeunesse dont les idées, comportements et réflexes culturels changent drastiquement. L'expression a été adoptée pour qualifier une génération de réalisateurs qui font basculer la forme et le fond du cinéma français.

Parmi eux, Claude Chabrol, Agnès Varda, François Truffaut avec Les 400 coups, sorti en 1959, mais aussi Alain Resnais et Jean-Luc Godard. Des acteurs deviennent emblématiques de la Nouvelle Vague : Jean-Paul Belmondo fait partie de ceux-là, par son rôle dans À bout de souffle. Jacques Demy reçoit le Grand Prix du jury du Festival de Cannes (on ne parle plus alors de Palme d'or) en 1964 pour sa comédie musicale Les Parapluies de Cherbourg. Deux ans plus tard, c'est Claude Lelouch qui reçoit le Grand Prix du jury à Cannes en 1966 pour Un Homme et une femme.

### **Les comédies françaises au cinéma dans les années 1950-1960**

Les comédies françaises trouvent également un nouveau souffle dans les années d'après-guerre. Claude Autant-Lara réalise *La Traversée de Paris* en 1956 ; Yves Robert démarre sa carrière avec *Les Hommes ne pensent qu'à ça* en 1954, puis *Ni vu... Ni Connu* en 1958 ; Henri Verneuil réalise *La Vache et le Prisonnier*, sorti en 1959 avec Fernandel, autre figure célèbre de la comédie française. En parallèle de la Nouvelle Vague, les comédies françaises sont l'autre pilier du renouveau du cinéma français dans les années 1960.

L'apparition à l'écran du comédien Louis de Funès marque les spectateurs. Avec Jean Girault (*Pouic-Pouic* et la série des *Gendarmes*), André Hunebelle (la série des *Fantômas*) ou Gérard Oury (*La Grande Vadrouille*), De Funès fait rire la France des années 1960.

### **Le cinéma français dans les années 1970**

Le cinéma français des années 1970 pourrait se résumer au règne des acteurs et des actrices. Jean-Paul Belmondo est tête d'affiche de nombreuses comédies et drames : Borsalino, avec Alain Delon, en 1970, Le Magnifique en 1973, réalisé par Philippe de Broca, ou encore Peur sur la ville d'Henri Verneuil en 1975. Alain Delon creuse le sillon des films policiers et films noirs avec Le Cercle rouge et Un Flic, de Jean-Pierre Melville. Pierre Richard joue dans le rôle-titre du Grand Blond avec une chaussure noire. Isabelle Adjani apparaît au cinéma dans La Gifle de Claude Pinoteau, puis dans L'Histoire d'Adèle H. sous la caméra de François Truffaut ; Catherine Deneuve continue de tourner avec des réalisatrices comme Nadine Trintignant et réalisateurs comme Marco Ferreri, Jean-Paul Rappeneau ou encore Claude Lelouch.

## Le cinéma français des années 1980-1990

Dans les années 1980, le cinéma français connaît un âge d'or qui lui permet de prendre les premières places au box-office. Trois Hommes et un couffin, Le Grand Bleu, L'Ours, La Chèvre, mais encore le diptyque Jean de Florette et Manon des sources, avec Gérard Depardieu et Emmanuelle Béart sont parmi les 10 films les plus vus en salles sur cette décennie. Les actrices et acteurs du cinéma français tiennent le haut du pavé et, avec le développement des médias de masse et en particulier la diffusion de films à la télévision, la starification bat son plein. Le cinéma français des années 1980 est également un cinéma de mœurs, montrant l'ouverture progressive de la société française. Le film La Boum, révélant Sophie Marceau au public en 1980, en est le symbole. Trois Hommes et un couffin, de Coline Serreau, avec plus de 10 millions d'entrées, en est l'apogée. Claude Chabrol continue, quant à lui, à réaliser des films : après ses 14 films sortis dans les années 1970, il en réalise huit dans les années 1980. En 1987, Maurice Pialat reçoit la Palme d'or pour Sous le soleil de Satan.

Les comédies françaises continuent à être vues dans les années 1990. Parmi elles, on peut citer Le Dîner de cons, La Cité de la peur, La Vérité si je mens. Les films de Luc Besson poursuivent le travail d'internationalisation du cinéma français : après Le Grand Bleu, c'est Nikita, Léon et surtout Le Cinquième Élément qui marquent les esprits. Cette décennie est également marquée par l'apparition de nouveaux auteurs et réalisateurs. Le cinéma d'auteur est affirmé par l'arrivée de nouveaux réalisateurs : Mathieu Kassovitz avec La Haine, Arnaud Desplechin avec La Vie des morts ou encore Léos Carax avec Les

Amants du Pont-Neuf. Jean-Pierre Jeunet tourne son premier long métrage avec Delicatessen, et Bruno Podalydès sort le moyen-métrage Versailles Rive-Gauche en 1992 avant Dieu seul me voit (Versailles Chantiers) en 1998. Cédric Klapisch naît également au cinéma dans les années 1990, avec Le Péril jeune en 1994, puis Chacun cherche son chat et Un Air de famille, avec Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri.

Parmi les réalisatrices françaises dans les années 1990 : Nelly Kaplan réalise Plaisir d'amour en 1991, avec Pierre Arditi et Françoise Fabian. Agnès Varda continue son travail de documentariste avec Jacquot de Nantes la même année et Josiane Balasko réalise Gazon Maudit en 1995.

## **Le cinéma français des années 2000-2010**

Dans les grands réalisateurs du cinéma des années 2000 et 2010, on peut noter François Ozon, avec Gouttes d'eau sur pierres brûlantes et Huit Femmes, mais aussi Jean-Pierre Jeunet avec Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain, ou Robert Guédiguian qui, après Marius et Jeannette en 1997, réalise pratiquement un film tous les deux ans. Christophe Honoré réalise son premier long métrage en 2002 avec 17 Fois Cécile Cassard, Les Chansons d'amour en 2007 avec Louis Garrel, ou Plaire, aimer et courir vite en 2018. En 2008, le succès de Bienvenue chez les Ch'tis, réalisé par Dany Boon, relance une nouvelle fois les comédies françaises. Cette même année, Laurent Cantet reçoit la Palme d'or pour Entre les murs. Abdellatif Kechiche obtient la Palme d'or en 2013 pour La Vie d'Adèle, et Jacques Audiard pour Dheepan en 2015.

On peut citer, parmi les réalisatrices françaises des années 2000-2010, Claire Denis avec Beau Travail en 1999, Trouble Every Day en 2001, White Material (co-écrit avec Marie Ndiaye) en 2010 ou High Life en 2018. Céline Sciamma sort son premier film, Naissance des pieuvres, en 2007, suivi de son deuxième long-métrage, Tom Boy, en 2011, Bande de filles en 2014 et Portrait d'une jeune fille en feu en 2019. Rebecca Zlotowski réalise Belle Épine en 2010 et Grand Central en 2013.

## **Le cinéma français depuis 2020**

Le cinéma français des années 2020 est touché, comme l'ensemble du cinéma mondial, par la pandémie du Covid-19 et les confinements successifs en France. Cédric Gimenez sort *Bac Nord*, Xavier Giannoli *Les Illusions perdues*, Audrey Diwan adapte *L'Événement* d'Annie Ernaux en 2021 et Emmanuelle Bercot sort *De son vivant*, avec Benoît Magimel, la même année. Julia Ducournau obtient la Palme d'or pour *Titane* en 2021.

## **L'histoire du cinéma français et la nouvelle vague**

### **Les conventions du cinéma traditionnel**

Pendant les premières décennies de l'histoire du cinéma, les cinéastes ont créé des conventions pour cette nouvelle forme d'art. En général, les cinéastes ont continué de suivre ces règles pour produire des films de haute qualité. La plupart des cinéastes ont tourné des films en studio avec des acteurs célèbres et des gros budgets. Pour ces réalisateurs, l'art du cinéma était quelque chose de très sérieux. Il fallait avoir une grande équipe, des acteurs célèbres, et des dialogues sophistiqués. Pendant la première moitié du vingtième siècle, ces conventions étaient suivies par la majorité des cinéastes. Cependant, un mouvement à la fin des années cinquante a émergé en France pour rejeter les règles. Ce mouvement se nomme « La Nouvelle Vague ».

### **La Nouvelle Vague et sa contestation des conventions**

La Nouvelle Vague était un mouvement du film artistique français qui a duré pendant les années soixante. Ces films d'auteur étaient connus pour leurs subversions des conventions du cinéma traditionnel. Ce terme « La Nouvelle Vague » vient d'une revue qui s'appelle « Cahiers du cinéma ». Cette revue, écrite par les cinéastes et les critiques qui ont fait partie du mouvement, a dénoncé les règles et fait l'éloge aux façons anticonformistes de réalisation. Les écrivains ont admiré les films qui étaient expérimentaux et innovants. Alors, les jeunes cinéastes français ont pris les choses en main pour créer des films uniques. Ces réalisateurs et réalisatrices ont travaillé sans des budgets

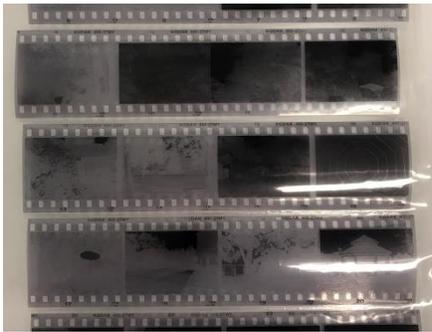
gros et des studios. Ils ont tourné les films en extérieur avec des caméras portables. Ils expérimentaient de nouvelles façons de filmer. Il ne fallait pas répondre à toutes les questions de l'arc narratif. Il fallait seulement créer quelque chose d'imaginatif. Les films de La Nouvelle Vague sont empreints d'originalité.

### **Les personnes essentielles au mouvement**

Comme mentionné précédemment, les auteurs de la revue « Cahiers du cinéma » ont fait grande partie du mouvement. Un des écrivains, François Truffaut, ont imaginé la théorie d'auteur. Il a théorisé que les réalisateurs et la réalisatrices sont les vrais créatifs, ou « auteurs », de ses œuvres. Il a réalisé Les Quatre Cents Coups, un film très influent lors du mouvement. Un autre auteur important de la revue était Jean-Luc Godard. Son film, À bout de souffle, était un des premiers et des plus iconiques films de la Nouvelle Vague. Le film est connu pour ses coupes sèches. Agnès Varda, la cinéaste de Cléo de 5 à 7, a inventé le mot « cinécriture ». Ce mot explique sa méthode de réalisation: elle utilisait une caméra pour écrire des essais. Beaucoup d'autres auteurs ont affecté le mouvement, comme Alain Resnais, André Bazin, et Jacques Demy.

## L'impact du mouvement

La Nouvelle Vague a beaucoup influencé le cinéma français, même le cinéma global. Des autres pays ont suivi les traces du mouvement, et le monde du cinéma a commencé une nouvelle génération. Les cinéastes de cette période ont appris l'importance de douter des règles. Sans règles, un artiste est libre de créer quelque chose de vraiment imaginatif.



Des pellicules (image par Erin Murray)

## INFLUENCE DU CINÉMA SUR LA SOCIÉTÉ

### ÉVEILLER LES CONSCIENCES

Certains films jouent un rôle sensibilisateur et offrent une véritable prise de conscience sur certains éléments socio-économiques. Ils influencent la société car ils portent un message, des valeurs à défendre ou prennent des positions politiques. Ils font prendre conscience de l'importance de l'éducation, de l'art et de la culture ou donnent à voir la situation des autres populations du monde : famine, systèmes liberticides, etc.

Ce rôle sensibilisateur, voire éducateur du cinéma, est attesté par les dernières recherches en neurosciences. Lorsqu'un spectateur perçoit une image qu'il n'avait jusqu'alors jamais vue, de nouvelles connexions synaptiques se forment dans son cerveau. En visionnant une scène et en comprenant ses implications (politiques, sociales, environnementales, etc.), le public accède à une toute nouvelle manière de penser. Le cinéma module le réseau qui compose nos synapses et fait véritablement évoluer les modes de penser.

Attention, le pendant négatif de cette influence du cinéma sur les esprits, c'est son utilisation à des fins propagandistes. Les célèbres et malheureux exemples d'Hitler ou de Staline, qui avaient massivement recours aux films pour servir leurs intérêts, sont encore très vivaces dans les mémoires.

## **L'INFLUENCE ÉCONOMIQUE DU CINÉMA SUR LA SOCIÉTÉ**

Le cinéma, c'est une puissante industrie très dynamique et qui génère de nombreux emplois sur le territoire de l'Hexagone (et à l'international). Pour créer des films de cinéma, il faut à la fois des réalisateurs, des techniciens audiovisuels et des promoteurs. Le cinéma dynamise également le tissu associatif local, en faisant travailler les associations culturelles, les cinémas de quartier, etc.

Dans ce secteur, l'emploi se porte donc très bien : le cinéma embauche près de 1,3 % des travailleurs en France. Ainsi, le domaine se reprend facilement après la pandémie de la Covid-19 avec plus de 150 000 emplois uniquement en région parisienne. Dans l'industrie, on dénombre près de 42 % de femmes, une autre influence du cinéma sur la société : montrer des situations plus inclusives qui impactent ensuite directement la réalité (en favorisant l'embauche d'une tranche de la population ou en changeant les regards sur le handicap ou la différence).

## **LE CINÉMA : UN PANSEMENT PSYCHOLOGIQUE ?**

Le cinéma, c'est aussi une échappatoire pour qui souhaite s'éloigner d'un quotidien difficile. Il contribue à stimuler l'imagination et la créativité du public. Les spectateurs sont amenés à repenser à ce qu'ils ont vu et parfois à le reproduire. Souvent même, cette créativité décuplée est réinjectée dans l'industrie du cinéma, en faisant émerger de nouveaux talents qui œuvreront comme réalisateurs, directeurs artistiques ou encore ingénieurs son

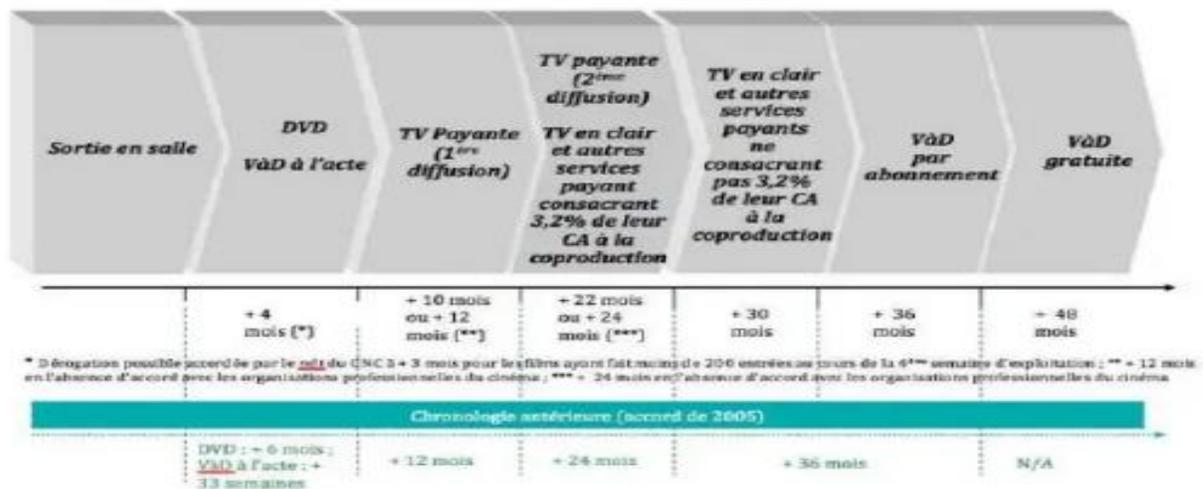
## Le financement du cinéma français

### La chronologie des médias

Selon la définition du CNC, « la chronologie des médias est la règle définissant l'ordre et les délais dans lesquels les diverses exploitations d'une œuvre cinématographique peuvent intervenir. Cette réglementation a essentiellement pour but la sauvegarde de l'exploitation en salle des films. Ce n'est en effet qu'après une durée déterminée que les autres formes d'exploitation (vidéo, télévision...) sont autorisées ».

Cette norme est capitale afin de comprendre la manière dont s'articulent les différents Acteurs financiers de l'industrie cinématographique française. Le tableau ci-dessous illustre de manière concrète l'application de la chronologie des médias en France.

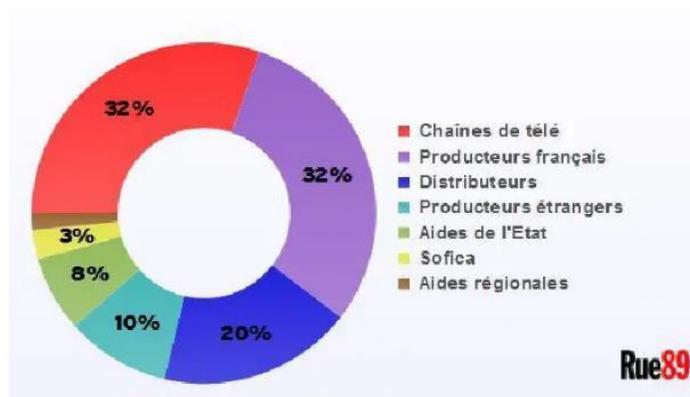
Figure 4 : Chronologie des médias en vigueur



Source : CNC

La chronologie des médias occupe une place dominante dans le concept de financement du cinéma parce qu'elle offre aux différents acteurs financiers de cette industrie des « fenêtres de diffusion » exclusives. Ainsi, durant les quatre premiers mois de sa sortie en salle, seuls les distributeurs de films ont le droit d'exploiter le film dans les salles de cinéma. Les autres diffuseurs et financiers du film devront attendre afin de commencer à exploiter le film et voir un retour sur investissement. Ci-dessous on peut observer la part occupé par les différents financiers de l'industrie cinématographique dans les films au cours de l'année 2013.

Ces différents acteurs bénéficient tous de l'impact des Festivals de cinéma dans le sens où plus un film est vu, plus ces-derniers sont rémunérés. En effet, les Festivals de cinéma apportent une exposition certaine sur les films qui y sont présentés.



### Les chaînes de télévisions :

Conformément à la chronologie des médias, un distinguo important est à effectuer, celui des chaînes gratuites et des chaînes cryptées. Les chaînes publiques ont une obligation de production : 3,2% de leur chiffre d'affaires net doit être réinvestis dans la coproduction via leurs filiales de productions (TF1Films Production, France 2 cinéma, France 3 cinéma, M6 Films et Arte Cinéma). En contrepartie de son apport en coproduction, la chaîne négocie un pourcentage de recette sur les parts qui reviennent au producteur (Recettes Nettes Part Producteur, RNPP). Au même titre, la chaîne peut également préacheter

(Impérativement avant le 1er jour de tournage) les droits de diffusion, ce qui lui donne accès à la première fenêtre de diffusion en clair soit 22 mois après la sortie du film en salle au lieu de 30 mois pour un achat de droit a posteriori. Ainsi, en 2012, l'apport moyen par film des chaînes publiques est de 1,16 millions d'euros, avec là encore des disparités notables : 3M€ d'apport moyen pour TF1 contre seulement 360 000 € pour Arte.

Les chaînes cryptées : en contrepartie d'une position privilégiée dans la Chronologie des médias (10 mois), la chaîne est tenue de respecter des obligations plus importantes que les chaînes « en clair ». En effet, Canal+ doit consacrer au moins 12% de ses ressources totales HT à l'acquisition de droits de diffusion d'œuvres cinématographiques européennes et 9% à celle de droits de diffusion d'œuvres d'expression originale française.

## **Les producteurs :**

La définition du producteur délégué d'un film est la suivante : « le producteur délégué est le répondant juridique et économique de la bonne exécution du projet ; garant de la bonne fin, il est responsable des dépassements éventuels du budget supportés lors du tournage. Il encaisse avec ses partenaires financiers les bénéfices ou pertes générés par la commercialisation. Il est juridiquement propriétaire du négatif (la pellicule) et des droits d'exploitation du film sous réserve du respect des conventions qui le lient aux auteurs ».

Les producteurs s'engagent en risque à trois niveaux :

- Le risque de développement : en moyenne, on estime que seul un projet sur quatre est finalement produit. Les projets non produits sont passés en perte pour le compte du producteur.
- Le risque de bonne fin et les risques techniques : tous les incidents de fabrication susceptibles d'empêcher le respect du délai de livraison ou impliquant un surcoût sont à la charge du producteur.
- Le risque financier: il arrive que le producteur soit contraint d'avancer certaines sommes en fonds propres. Dernier intervenant rémunéré par le système de remontée de recettes reposant sur un succès aléatoire, ses chances de retour sur investissement sont alors très minces.

### **Les distributeurs :**

Le distributeur est mandaté par le producteur pour assurer la commercialisation du film en salle, voire sur d'autres supports (vidéo, export, TV). L'activité de distribution comporte deux aspects majeurs : il s'agit tout d'abord d'avancer les fonds pour permettre la promotion (frais de publicité sur les grands médias et dépenses de presse) et l'édition du film (frais de laboratoires). L'ensemble de ces frais se nomme les frais d'édition. Mais le distributeur est aussi un pré-financier : à travers le versement au producteur de minimas garantis (MG), il participe au financement du film, au même titre que les autres partenaires. Toutefois, le versement d'un MG est loin d'être systématique.

### **Les aides de l'Etat :**

Au travers du CNC (Centre National du Cinéma et de l'image animée), le ministère de la culture apporte une aide au cinéma français. Ainsi, en 2011 les dotations du CNC en faveur du secteur audiovisuel dans son ensemble représentent près de 310 millions. Automatiques ou sélectives, ces aides sont débloquées pour une œuvre en particulier. Par ailleurs, la Communauté Européenne participe elle aussi de manière substantielle au financement du cinéma français, à travers le programme Media, l'aide « i2i » et le fonds Eurimage.

**Les aides régionales :**

Les aides des collectivités territoriales peuvent prendre différentes formes (subventions, prêts, avances remboursables voire parts de coproduction) et leurs montants varient radicalement d'une région à l'autre. A titre d'exemple, la Région Ile de France pourra participer au financement jusqu'à 730 000 euros quand la Région PAC A n'ira pas au-delà d'une centaine de milliers d'euros.

Ces soutiens sont sélectifs et reposent autant sur des critères artistiques que sur des critères de localisation du tournage dans la région concernée, et d'emploi de main d'œuvre et d'industries locales.

**Les SOFICA :**

Les SOFICA (Sociétés pour le Financement du Cinéma et de l'Audiovisuel) sont des sociétés anonymes qui ont pour activité exclusive d'investir dans la production d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles. Le mécanisme des SOFICA repose sur un avantage fiscal accordé aux particuliers. La déduction sur l'impôt sur le revenu peut aller jusqu'à 43% du montant souscrit dans la limite de 25% du revenu net global et 18 000 euros par foyer fiscal. Les SOFICA sont constituées pour la plupart à l'initiative de professionnels du secteur, associés à des partenaires financiers (établissements bancaires) et/ou à des groupes audiovisuels. Elles sont agréées chaque année par le ministère du budget après avis du CNC et un visa de l'AMF.

## **La diffusion et la promotion du cinéma français**

Le distributeur est donc l'un des principaux financiers du cinéma français et est en charge de l'édition des copies numériques du film ainsi que de la promotion de ce dernier.

C'est notamment le distributeur qui s'occupe de la promotion du film dans le cadre de Festival de cinéma par exemple.

## **La distribution du film s'opère en deux parties :**

### **La promotion du film:**

Vendre auprès du public au travers de plusieurs biais, que sont l'organisation des relations presse qui font que le public va connaître le film et également en créant du matériel publicitaire pour que le public ait connaissance du film. Cette promotion est notamment effectuée au moyen de bandes annonces, d'affiches, de PLV (Publicité sur Lieux de Vente, qui sont affichés dans les cinémas) ou encore via l'achat d'espaces publicitaires sur internet. Le distributeur est responsable de la création et de la diffusion de ces différents supports publicitaires. Son objectif est le suivant : il faut que le film soit connu du grand public. La promotion du film passe notamment par les Festivals de cinéma, qui permettent aux distributeurs de faire connaître du grand public l'existence du film en raison de la couverture médiatique du Festival.

## **La programmation :**

Le second aspect du travail de la distribution cinématographique est toujours de vendre le film, mais cette fois ci auprès des salles de cinéma. En effet, si le public doit acheter des tickets, il faut que le film soit présenté dans les salles de cinéma. C'est la partie programmation du métier de distributeur. Cette partie du métier consiste à appeler les salles de cinéma afin de leur présenter les films et faire en sorte qu'ils soient loués dans leurs salles de cinéma. pour une période donnée.

Ainsi, l'enjeu principal du distributeur du film est de faire connaître le film au public et aux exploitants de salles de cinéma. Le distributeur est chargé de fixé la stratégie marketing de la sortie du film en salles. Dans quelle mesure les festivals de cinéma permettent aux distributeurs, de faire connaître le film ? Afin de répondre à cette question, j'ai conduit un entretien auprès d'un distributeur de film français.

<https://2u.pw/yWsfbIU>

## **La censure du cinéma en France**

La forme la plus connue de la censure française est celle qu'a exercée une commission nationale, placée sous une autorité ministérielle, qui émettait son avis sur les films qui lui étaient soumis.

### **Définition**

La censure proprement dite en matière de cinéma est l'intervention des pouvoirs publics en venu de laquelle, après un examen préalable des films et un jugement porté, la permission de les montrer en public, qui s'appelle un visa, est refusée ou accordée à certaines conditions. Dans notre pays, la surveillance ainsi exercée relève de l'autorité provinciale. Huit des dix provinces canadiennes ont leur propre Bureau de censure et les deux autres (Ile du-Prince Edouard et Terre-Neuve) s'en tiennent aux décisions de leurs voisins immédiats.

Le visa gouvernemental est à distinguer des jugements d'ordre moral que des organismes privés, souvent d'origine ecclésiastique, peuvent établir; un système éclairé de classification morale des films peut amener un certain public à patronner un beau et bon cinéma mais le fait de donner une cote morale, même négative, à un film, ne constitue en aucune façon une censure au sens défini plus haut. Les Codes de production, tels que, sur le modèle américain, il s'en est établi en Allemagne et au Japon, n'exercent pas non plus une véritable censure; ils

sont établis librement par les professionnels du cinéma et ne régissent que la production nationale.

La législation sur la censure prévoit d'ordinaire l'interdiction totale ou partielle; un bureau de censure peut rejeter des films intégralement comme celui d'Australie le fit en 1960 pour 42 d'entre eux que la TV américaine avait déjà montrés, ou encore il peut exiger des coupures dans le dialogue ou dans les images, voire la suppression de séquences entières, comme condition d'approbation. Il est rare que les distributeurs résistent et en appellent de la décision. En plusieurs pays, comme en Angleterre depuis longtemps et en France depuis cette année, on opère une classification des films; certains sont interdits aux moins de treize ans, d'autres aux moins de dix-huit ans, les autres sont visibles par tous.

## Les actrices Françaises qui ont remporté un Oscar

### Colette Colbert, première Française à décrocher un Oscar (1935)

Elle fut la première actrice française à être couronnée par Hollywood. En 1935, Claudette Colbert, franco-américaine, se voit remettre l'Oscar de la meilleure actrice pour son rôle dans la comédie romantique aux doux airs de road-movie *New York-Miami*, aux côtés du célèbre Clark Gable, et réalisé par Frank Capra.

Au cours de sa brillante carrière outre-Atlantique, Émilie Chauchoin, de son vrai nom, a été nommée aux Oscars à deux autres reprises : en 1936, pour son rôle dans *Monde privés* de Gregory La Cava, puis en 1945, pour sa performance dans *Depuis <ton départ*, un drame sur la guerre, signé John Cromwell.

### Simone Signoret en 1960

Le 4 avril 1960, Simone Signoret reçoit l'Oscar de la Meilleure Actrice pour son interprétation dans *Les Chemins de la haute ville* (*Room at the Top*).

### Juliette Binoche en 1997

“*It must be a French dream*”. C'est avec cette phrase aux allures de prophétie que Juliette Binoche concluait son discours aux **Oscars**.

### **Marion Cotillard en 2008**

C'est une métamorphose physique et mentale que l'actrice s'est imposée pour tenir le rôle d'**Edith Piaf**.

### **Agnès Varda (2017)**

**Agnès Varda** était comme une funambule malicieuse, dont les films présentent un équilibre instable entre fiction et réalité, profondeur et légèreté, et posent les questions sociales et politiques de son époque tout en questionnant le processus de création cinématographique.

## Bibliographie

### Livres :

Les frères Lumière :l'invention du cinéma/Jaques rittand-Hurtinet. Paris, Flammarion, 1995.

Histoire générale du cinéma 1919-1929 Tome 5/.Paris, Denoel, 1975 !

L'invention du cinéma :1832-1897/Idem. Paris Denoel,1977 ! Lumière et Méliès/Idem. Paris,Ed. l'Herminier,1985.

La naissance du cinéma : L'invention d'un art populaire/Centre national de documentation pédagogique.

« Comment Financer le cinéma et la télévision ? » Isabelle Terrel et Christophe Vidal,2012.

**Articles et revues de presse :**

« Culture et économie : fallait-il baisser le budget de la culture, même en période de crise? » Aude Lorriaux, Le HuffPost, le 01/12/2012.

« La culture contribue sept fois plus au PIB que l'industrie automobile » Romain Renier, La Tribune, le 03/01/2014.

« Le Festival de Cannes booste l'activité hôtelière » MKG Hospitality, le 24/05/2013.

« Festival de Cannes : superproduction à 170 M€ pour le tourisme » Michel Bovas, Tourmag, le 14/05/2008.

« Cinéma et paillettes, tout sur le business du Festival de Cannes » Emmanuel Ciroddeet Sophie Benamon, L'Express, le 20/05/2012.

« Paca - Le Festival de Cannes, une manne de 250 millions d'euros » Michel Bovas, France Soir, le 21/05/2010.

« CITIA et son impact économique en région » Dossier de Presse du Festival international du film d'animation d'Annecy2011

« Au fait, comment on finance un film ? » Lucile Sourdès, Rue 89, le 12/01/2013.

**Sites Internet :**

<http://www.festival-cannes.com/>

<https://www.labiennale.org/en/cinema/2023>

<https://www.filmcourt-lille.com/>

<http://www.marchedufilm.com/fr>