

Leçon 3 : L'auteur de cinéma face aux studios de production

Axe 2 : *Être auteur, de l'écriture de scénario au final cut + Axe 3 : Les studios*

INTRODUCTION	2
I/ L'AUTEUR AU CINÉMA	2
1. Qui est l'auteur d'un film ?	2
1.1. De multiples auteurs	2
Annexe : Howard S. Becker, "Les Mondes de l'art"	3
1.2. La question des droits d'auteur	3
Annexe : L'auteur du film dans le cinéma des premiers temps	4
Annexe : Hollywood et le cas Alan Smithee	4
1.3. La question du point de vue	5
1.3.1. Le point de vue dans les choix de mise en scène	5
Annexe : La mise en scène dans "Once upon a time in the west" (Sergio Leone, 1968)	5
Exercice : séquence de la douche dans "Psycho"	5
1.3.2. Le point de vue dans les choix de montage	6
Annexe : Les différentes versions de "Blade Runner"	6
2. La politique des auteurs	7
2.1. Un article fondateur : « Une certaine tendance du cinéma français », François Truffaut, (Cahiers du cinéma, 1954)	7
Annexe : Les critiques des Cahiers du cinéma	7
2.2. La « politique des auteurs »	7
2.2.1. Cinéma d'auteur et cinéma commercial	7
2.2.3. L'Auteur autobiographe	8
2.3. La politique des auteurs incarnée dans la "Nouvelle vague"	8
II/ LE "STUDIO SYSTEM" HOLLYWOODIEN	9
1. Naissance d'Hollywood	10
1.1. Les premiers studios américains	10
1.2. Les premiers studios d'Hollywood	10
2. Cinéma et capitalisme : l'hégémonie du Studio System et des 8 majors	11
2.1. Créer des films comme on fabrique des produits	11
2.2. Intégration verticale et monopole : la logique d'organisation des majors	12
2.3. Une économie monopolistique	13
2.4. La standardisation de la production	14
2.5. L'exploitation des innovations techniques	14
Annexe : 1926-1927 : Les premiers films sonores et parlants	15
Annexe : 1906 - 1932 : la couleur au cinéma	15
3. Déclin et renouveau du Studio System	16
3.1. La fin du Studio System	16
3.2. Les studios en quête d'innovation	16
III/ UN EXEMPLE DE STUDIO : LA RKO	17

INTRODUCTION

Le but cette leçon est de comprendre le statut de l'**auteur au cinéma** et les rapports qu'il entretient avec **les studios**. La difficulté est qu'il y a, dans une production cinématographique, de nombreuses personnes qui participent à l'élaboration d'un film : le producteur, le scénariste, le réalisateur, le monteur, les techniciens, etc. Qui, parmi eux, peut-être considéré comme l'auteur du film ? Qui peut être considéré comme responsable de la réussite du film ? N'y en a-t-il qu'un ?

Dans l'art, en général, l'auteur se définit par son style. Est-ce le cas au cinéma ? Et s'il y a bien quelqu'un qui impose son style, peut-il réellement le faire librement, dans un système de production complexe, où le financement du film, puis ses recettes (l'argent gagné lors de la distribution du film) jouent un rôle primordial ?

Comment un style et un propos peuvent-ils se développer dans les contraintes multiples du système de production ? Comment le projet d'un réalisateur peut-il émerger d'un processus collectif porté tant par une équipe artistique que par une équipe technique ? Les enjeux économiques, au cinéma, influent plus que dans d'autres arts sur la notion d'auteur.

Il y a, dans l'histoire du cinéma, deux grandes approches de la question : celle d'Hollywood, où le studio et les producteurs des films (qui les financent), ont un grand pouvoir sur l'œuvre (et son *final cut*), et celle de la France où la place et le pouvoir de l'auteur sont plus forts.

I/ L'AUTEUR AU CINÉMA

1. Qui est l'auteur d'un film ?

1.1. De multiples auteurs

De manière générale, on nomme "auteur" celle ou celui qui est à l'origine d'une idée et qui en est responsable : "Celui ou celle qui est la cause première ou principale d'une chose" ([dictionnaire en ligne CNRTL](#)). Par exemple : l'auteur... d'un crime, d'une découverte, d'une idée, d'un roman... ou d'un film.

Dans l'art, l'auteur est celui qui "fabrique", qui produit l'œuvre (le peintre, le romancier, le compositeur...) et qui manifeste une certaine volonté esthétique : il veut, par son œuvre, transmettre une idée (le fond) et une manière de faire (la forme).

Exercice : choisissez, dans n'importe quel art, un artiste qui vous plaît, et interrogez-vous sur l'une de ses œuvres :

1. Quelle idée est au cœur de cette œuvre ? (le fond)
2. Quelle manière originale choisit-il pour incarner son idée ? (la forme)

Pour un film, désigner l'auteur est plus compliqué qu'en littérature ou en peinture. Le cinéma est par essence un art collectif. La réalisation d'un film suppose une équipe, parce que le cinéma combine plusieurs matières : l'image, le son, les dialogues, la musique, le montage, les acteurs, les décors, etc. Naturellement, on devrait considérer le réalisateur comme l'auteur du film : puisqu'il le "réalise", il devrait être celui qui rend "réelle" l'idée de départ.. Mais il arrive que ce réalisateur s'en tienne à une simple exécution et n'ait aucune responsabilité ni initiative dans le choix du scénario, des dialogues, des acteurs, du montage, de la musique, etc.

Et le cinéma a la particularité d'être, en plus d'un art, une industrie. Il est une chaîne de production technique qui vise un but : être distribué en salle et vendre des entrées, autrement dit, être rentable. Pour cela, il faut coller aux goûts du public. La responsabilité du film ne peut donc pas reposer sur les seules épaules du réalisateur.

La question de savoir qui est la « cause première » du film (pour reprendre la définition de « auteur »), a mené dans l'histoire du cinéma à plusieurs réponses :

- Le producteur car il en est à l'origine économique (car, sans argent, pas de film)
- Le scénariste car il invente l'histoire racontée (car, sans histoire, pas de film)
- Le réalisateur car il imprime son style (et, sans personne pour filmer, pas de film)
- Parfois même l'acteur : un film de Charlie Chaplin est pour le public un "Charlot", et on considère souvent un "Rambo" comme un film de Sylvester Stallone, même s'il n'en est pas le réalisateur.

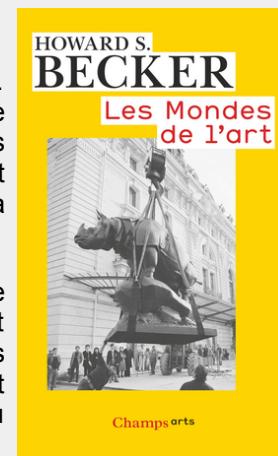
Dans l'histoire du cinéma, il y a deux grandes approches à propos de l'auteur :

- **Dans le cinéma hollywoodien**, l'auteur a été très vite identifié au producteur ; c'est lui qui finance le film, qui en fait la commande à un scénariste, un réalisateur, et c'est lui qui est tenu comme responsable de la réussite du film ou de son échec. La liberté de création du réalisateur a été très relative dans le *Studio system* hollywoodien (*Studio system* : système de production de films à Hollywood entre les années 1920 et 1950 dans lequel 5 grands studios de production se partagent l'industrie du cinéma). Le rôle prépondérant dans la fabrication du film était attribué au producteur et à ses délégués, et les réalisateurs n'avaient souvent qu'un pouvoir de décision très limité. Le *final cut* (montage définitif du film), par exemple, était contractuellement donné au producteur : le réalisateur n'avait pas de droit sur la version finale de son film.
- **En France**, à partir du cinéma parlant, la part créative du scénariste ou du dialoguiste est mise en avant. Cela vient d'une analogie avec le théâtre : pour une pièce de théâtre, on considère que l'auteur est celui qui a écrit la pièce, et pas le metteur en scène. Encore dans les années 1950, les films français dialogués par Michel Audiard font ressortir particulièrement son nom sur les affiches, à égalité avec les réalisateurs. Mais, en 1954, un réalisateur et critique de cinéma, François Truffaut, écrit un article ("*Une certaine tendance du cinéma français*", *Les Cahiers du cinéma*) dans lequel il affirme que le réalisateur est le véritable auteur d'un film, car il utilise le langage cinématographique pour transmettre son idée du cinéma. C'est le début de ce que l'on appelle la "Politique des auteurs" (voir plus loin le 2. de la leçon).

Annexe : Howard S. Becker, "Les Mondes de l'art"

Le concept de « monde de l'art » a été élaboré par le sociologue Howard S. Becker aux États-Unis au début des années 1980. Ce concept vise à rendre compte du travail collectif des artistes contemporains sous toutes ses dimensions, visibles et invisibles, au-delà du mythe romantique et individualiste du travail artistique dans lequel l'auteur serait seul face à sa création.

Howard S. Becker considère la production de toute œuvre d'art comme une action collective. L'artiste est au centre d'une chaîne de coopération liant tous ceux qui concourent à l'existence de l'œuvre. Toute œuvre mobilise des fabricants de matériels, des collaborateurs, des intermédiaires diffusant l'œuvre, des critiques, des théoriciens, des fonctionnaires pour soutenir ou censurer l'activité créatrice, des publics divers.



1.2. La question des droits d'auteur

La question "Qui est l'auteur d'un film" peut être en partie réglée par le Droit : qui la loi reconnaît-elle comme propriétaire de l'idée d'un film ? Il s'agit des notions juridiques de "**propriété intellectuelle**" et de "**droits d'auteur**". Qui est considéré comme le créateur, l'inventeur de l'idée ? Qui a des droits sur cette idée ?

Or, là aussi, dans le cinéma, deux grandes traditions s'opposent : l'américaine et la française.

- **Le droit d'auteur (conception française)** : il couvre les droits économiques (celui qui est reconnu comme l'auteur perçoit une part des recettes du film) et les droits moraux de l'auteur (c'est l'auteur qui peut autoriser les changements relatifs à l'œuvre, sa diffusion dans certains cadres, etc.). Le film est vu comme une œuvre de l'esprit, c'est-à-dire une œuvre originale qui porte l'empreinte de la personnalité de son auteur.
- **Le copyright (conception hollywoodienne)** : il se distingue du droit d'auteur en ce qu'il désigne prioritairement un droit de propriété marchande. L'œuvre est un bien économique exploitable et transmissible (le producteur en étant donc le détenteur). Cela correspond à une approche libérale dans laquelle toute activité, même intellectuelle et artistique, est une marchandise.

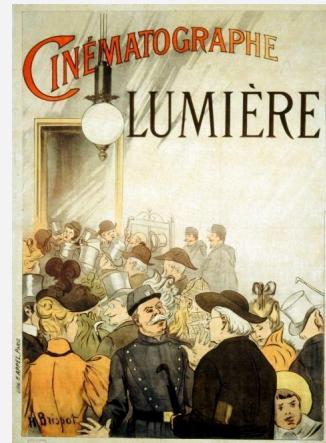
Annexe : L'auteur du film dans le cinéma des premiers temps

Aux débuts du cinéma, on assimilait les "vues" aux deux **frères Lumière**, car ils enregistraient leurs brevets à leurs deux noms, alors que c'est à Louis que revient la paternité du cinématographe et la réalisation des toutes premières vues.

Par la suite, on ne retiendra, des films Lumière, que le nom des inventeurs, et non ceux des opérateurs qui tournent les films (les caméramans et réalisateurs). On parle alors d'une « esthétique Lumière », celle des premiers films, définie par un plan séquence fixe tourné en extérieur et ne traitant qu'un seul sujet.



Sur les affiches annonçant des séances de projection des premiers films Lumière ne figure d'ailleurs que le nom de l'invention : "Cinématographe Lumière".



Le cas de Méliès brouilla encore plus les pistes sur la « responsabilité artistique » des films, puisque, s'il était entouré de techniciens, il se chargeait de l'élaboration complète de ses films : il écrivait les scénarios, il produisait les films, et il concevait l'ensemble des trucages sur lesquels reposent les histoires, et jouait souvent dedans en tant qu'acteur.

Il n'est donc pas surprenant que sur l'affiche de son film de 1912, "A la conquête du pôle", il n'y ait que le titre, sa compagnie de production (Star Film) et son nom (en tant que producteur) qui ressortent.

Annexe : Hollywood et le cas Alan Smithee

Alan Smithee (ou Allen Smithee, Alan Smythe et Adam Smithee) est « né » à Hollywood en 1955 : c'est un **pseudonyme** utilisé aux États-Unis par les réalisateurs, scénaristes, etc., mécontents de leur film, généralement à la suite de différends avec la production et d'interférences au niveau du *final cut* (montage final).

Dans un pays où l'Oscar du meilleur film est souvent attribué à son producteur (qui a également le dernier mot sur le final cut), la *Directors Guild of America*, (D.G.A.), le syndicat des réalisateurs, s'est battue pendant des années pour imposer le réalisateur comme l'auteur du film. A contrario, elle n'autorise pas un réalisateur à utiliser un pseudonyme ou à demander le retrait de son nom du générique.

Néanmoins, un réalisateur estimant que son travail a été bafoué par son producteur, et reniant le film qu'il a réalisé, peut saisir la D.G.A. ; si sa requête est acceptée, celle-ci l'autorise à signer son film « Alan Smithee », une manière de signifier son mécontentement.



La D.G.A. a cessé d'en faire usage à cause de la publicité négative générée autour de ce nom par le film "An Alan Smithee Film: Burn Hollywood Burn" (1997). Son réalisateur, qui s'appelle réellement Alan Smithee, voit le studio remonter son film sans son avis et décide de le renier. Mais lorsqu'il contacte la *Directors Guild of America* pour qu'un pseudonyme soit utilisé à la place de son nom, le syndicat n'a qu'un seul pseudonyme en stock : Alan Smithee ! Désespéré, le réalisateur décide de séquestrer les bobines du film pour les détruire. Pour le film "Supernova" (2000), le réalisateur insatisfait Walter Hill a été crédité en tant que « Thomas Lee ».

1.3. La question du point de vue

La dimension artistique d'un film nous aide-t-elle à décider de qui en est le créateur ?

1.3.1. Le point de vue dans les choix de mise en scène

Le point de vue est une question centrale au cinéma, notamment car elle implique la place du spectateur : il s'identifie facilement à l'action du film, aux comportements des personnages, et la question est de savoir par quel point de vue il s'immerge dans ce film. Dès l'écriture du scénario du film, il y a forcément un choix de point de vue dans la façon dont va être racontée l'histoire : va-t-on raconter l'histoire à partir d'un seul point de vue ? Ou d'un point de vue omniscient ? Ou de différents points de vue ? Va-t-on basculer pendant le film d'un point de vue à un autre ?

Or, dans la création du film, le point de vue n'est pas seulement une technique d'écriture du scénario : c'est aussi un ensemble de choix faits par le réalisateur. En décidant des points de vue, il défend une approche formelle du film (par les yeux de qui cette scène est-elle filmée ?), mais aussi une approche éthique (ou morale) dans le rapport à son sujet, à ses personnages et à ses spectateurs. Par exemple, si le personnage d'un film commet des actes monstrueux, doit-on épouser son point de vue, ou plutôt choisir un point de vue omniscient pour prendre de la distance par rapport aux agissements de ce personnage ?

Ce sont ces choix qui font du réalisateur le véritable auteur du film : il est responsable de la dimension artistique et morale de son film.

Au moment du découpage technique (organisation du film en différentes scènes, séquences et plans) et du tournage, il va falloir décider pour chaque plan quels angles, quelles échelles de plan vont être utilisés. Mais aussi, ce que l'on va mettre dans le champ, ce que l'on va laisser hors-champ, comment on va éclairer le plan et si le point de vue sonore va correspondre au point de vue image (dans "Once upon a time in the west", il est évident qu'aucun des personnages, au moment de l'apparition d'Harmonica sur le quai de la gare, ne pourrait entendre le son de l'instrument comme le spectateur l'entend : voir l'encadré). Par conséquent, le même scénario peut être raconté visuellement de nombreuses manières différentes, ce qui nous montre à quel point les choix du réalisateur font qu'un film est original est peut être considéré comme sa création.

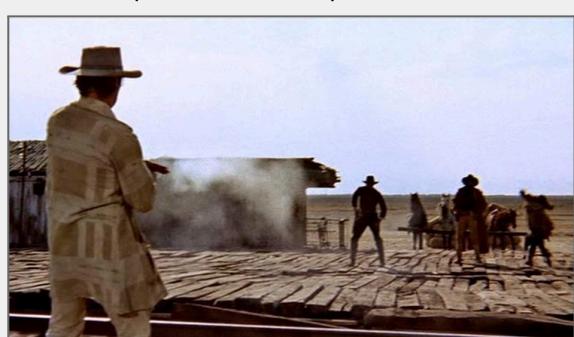
Annexe : La mise en scène dans "Once upon a time in the west" (Sergio Leone, 1968)

⇒ ["Once upon a time in the west" : séquence introductory](#)

La séquence introductory de ce film nous raconte l'attente par 3 tueurs d'un des personnages principaux qui arrive en train. C'est le choix du réalisateur de faire durer cette attente le plus longtemps possible (la séquence dure 11mn38 jusqu'au face à face). A cette dilatation du temps, il associe par le biais du format cinémascope une dilatation de l'espace. La succession de gros plans accentue la tension.

C'est sur proposition du compositeur Ennio Morricone que Sergio Leone enlève toute musique extra diégétique et opte pour un accompagnement sonore fait des bruits de la gare, qui permettra de mettre en exergue le son de l'harmonica. A cette très longue exposition succède un affrontement très rapide.

Autres choix, à l'échelle d'un plan cette fois-ci : Sergio Leone a disposé de manière précise les éléments dans l'espace (Harmonica fait face aux hommes de Franck qui sont devant les 3 chevaux – référence au dialogue précédent le duel - avec entre eux les rails de chemin de fer – élément essentiel à l'histoire), puis il a choisi un axe particulier de prise de vue (nous sommes derrière Harmonica – un point de vue semi-subjectif, par lequel on adopte plus ou moins son point de vue, en étant plus proche de lui que des autres personnages – filmé plan américain – et au loin derrière les hommes de Franck un paysage immense, vierge, à construire – là aussi élément fondamental du film, mais aussi du genre, le western-spaghetti).



Exercice : séquence de la douche dans "Psycho"

Déterminez les différents points de vue et choix de mise en scène dans la scène de la douche du film "Psycho" (A. Hitchcock, 1960) ⇒ ["Psycho" : séquence de la douche](#)

1.3.2. Le point de vue dans les choix de montage

Au moment du montage et du mixage du film, il reste encore une possibilité non négligeable d'intervenir. Par exemple, lors d'un champ - contrechamp : si la totalité de l'échange a été filmé suivant les deux axes, on peut changer le point de vue en mettant plus en évidence les plans d'un personnage que de l'autre ; mais plus encore au niveau général du récit, en modifiant l'ordre des séquences, en en supprimant certaines, etc.

La question du "final cut" (montage final) est sensible et primordiale : qui donnera la version finale du film, et donc son sens général ? Le producteur, ou le réalisateur ("director's cut") ?

Annexe : Les différentes versions de "Blade Runner"

SYNOPSIS : Los Angeles, 2019. Rick Deckard, un ancien policier, reprend du service pour traquer un groupe de Répliques, des androïdes créés à l'image de l'Homme.



Sept versions : le classique de Ridley Scott adapté du livre de Philip K. Dick "Les androides rêvent-ils de moutons électriques ?" a eu une vie compliquée, de sa sortie initiale en 1982 (un échec au box-office) à ses multiples éditions vidéo, créant autour de Blade Runner un nuage de mystère.

VERSION 1 : LA VERSION WORKPRINT (durée : 113 minutes)

C'est la version du film utilisée lors de la post-production (le premier montage de Ridley Scott, uniquement projeté au studio, a été rejeté car il avoisinait les quatre heures). Suite aux retours négatifs de ces spectateurs des projections test, que le studio remontera le film.

VERSION 2 : LA PREVIEW DE SAN DIEGO

Une version perdue, d'une durée peu précise, montrée en mai 82 lors d'une unique projection test à San Diego, au Cinema 21. Le montage est très proche de la version sortie en salles aux Etats-Unis.

VERSION 3 : LA VERSION AMÉRICAINE (116 minutes)

La version sortie dans 1290 salles américaines le 25 juin 1982. La version originale officielle donc. La grande différence est la fin, surnommée "happy end" depuis puisqu'elle montre Deckard et Rachel s'enfuir dans la nature. Si une fin de ce type avait été présente dans quelques versions du scénario, Ridley Scott ne voulait pas clore l'histoire de cette manière. C'est le studio qui a rajouté la séquence, contre son avis. Ridley Scott n'a pas tourné cette fin, montée grâce à des plans non utilisés de "Shining" de Kubrick.

VERSION 4 : LA VERSION INTERNATIONALE (117 minutes)

Une version sortie en Europe, similaire à la version américaine mais avec des plans plus violents.

VERSION 5 : LA VERSION TV (114 minutes)

Diffusée une première fois le 8 février 1986 sur CBS, qui a remonté le film pour atténuer la violence, la nudité et certaines expressions ("Christ", "goddamn", "fucker").

VERSION 6 : LA DIRECTOR'S CUT (116 minutes)

Il s'agit d'un faux "director's cut". En 1989, un cinéma projette une version du film perdue (la toute première, la workprint). Devant l'engouement du public, la Warner affirme qu'elle va sortir un director's cut dans une quinzaine de salles. Mais Ridley Scott n'a jamais validé cette version, et il déclare publiquement que ce n'est pas la director's cut : ce n'est pas son montage non définitif, il manque une scène importante et la musique de Vangelis est remplacée par un morceau de "La Planète des singes" composé par Jerry Goldsmith. Face au mécontentement de Scott et surtout à l'attente du public, la Warner décide de lancer une véritable director's cut pour une ressortie en 1992.

VERSION 7 : THE FINAL CUT (117 minutes)

La version 100% validée par Ridley Scott, qui a cette fois-ci pu la gérer lui-même. Une version remasterisée, avec un travail sur les effets et le son, qui a permis de découvrir des détails dans l'image.

Définitions principales : l'introduction a été retravaillée de manière quasi imperceptible, le rêve de la licorne est en entier pour la première fois, et en version restaurée (avec Deckard éveillé, ce qui était l'intention initiale de Scott). Rajout de tous les plans dits violents de la version européenne, coupés à l'origine dans la version pour les Etats-Unis.

Ridley Scott a également retourné de nouveaux plans de la mort de Zhora. En 1982, la scène avait été tournée avec une doublure, et Scott n'était pas entièrement satisfait des images. En 2007, il filme l'actrice originale, de retour dans son costume, qui répète les mouvements de la doublure sur fond vert. Son visage de l'époque du film a ensuite été rajouté sur la séquence.

2. La politique des auteurs

2.1. Un article fondateur : « Une certaine tendance du cinéma français », François Truffaut, (Cahiers du cinéma, 1954)

C'est à partir de cet article important de François Truffaut que va se développer en France ce que l'on appellera la "Politique des auteurs".

Dans cet article, François Truffaut oppose « homme de cinéma » et « cinéaste » d'un côté à « littérateur » et « scénariste » de l'autre. Les scénaristes sont vus à cette époque comme les véritables auteurs des films à succès « Lorsqu'ils remettent leur scénario, le film est fait ; le metteur en scène [...] est le monsieur qui met des cadrages là-dessus ».

Mais, pour Truffaut, les véritables auteurs de film, « les hommes de cinéma », au contraire des scénaristes, ont un langage qui leur est propre. L'auteur d'un film ne peut donc être le scénariste, qui impose un langage de « littérateur », qui n'est pas celui du cinéma.

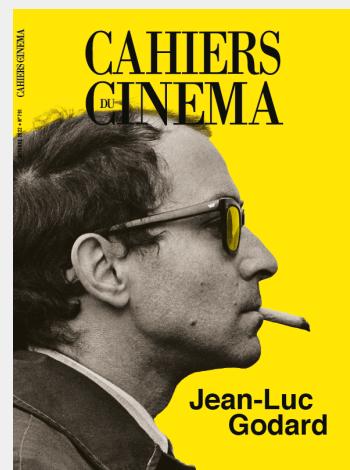
La « politique des auteurs », telle qu'elle va s'appeler, commence donc par contester aux scénaristes, alors tout-puissants, leur qualité d'auteur des films. Pour Truffaut, l'auteur du film ne peut être que celui qui utilise le langage spécifique du cinéma, c'est-à-dire le réalisateur (ou metteur en scène).

C'est donc à cette époque que naît la notion de "film d'auteur" : ce film posséderait ses caractéristiques propres, une « écriture » véritablement cinématographique.

Annexe : Les critiques des Cahiers du cinéma

Les Cahiers du cinéma sont une revue de cinéma française créée en avril 1951. Une génération de cinéphiles enthousiastes mais aussi de futurs réalisateurs va écrire dans cette revue.

Au 21^e numéro des Cahiers, François Truffaut commence à apporter sa contribution aux articles. Son premier article critique le cinéma français classique, dit « de qualité », au profit d'un cinéma d'auteur contemporain, notamment de quelques réalisateurs américains alors peu reconnus dans leur pays (Howard Hawks, Alfred Hitchcock). D'autres contributeurs de la revue deviendront ensuite, comme Truffaut, des réalisateurs, que l'on rattachera, par le style novateur, au mouvement de la Nouvelle Vague : Éric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol et Jean-Luc Godard. Ils sont à l'origine, par leurs articles et leurs films, de la "politique des auteurs".



2.2. La « politique des auteurs »

2.2.1. Cinéma d'auteur et cinéma commercial

Dans les années 1950, une partie des critiques de la revue des Cahiers du cinéma défend l'idée – alors très paradoxale – que la responsabilité artistique d'un film est à attribuer à son réalisateur. Ils distinguent chez les réalisateurs une série d'auteurs – Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Jean Renoir, Jacques Tati, Orson Welles, etc. – des autres cinéastes alors considérés comme de simples « faiseurs ». Ils voient chez les vrais auteurs une personnalité avérée, un style, éventuellement une thématique qui lui soit propre.

L'enjeu autour de cette définition d'« auteur » était alors de concevoir le cinéma autrement : non comme un art résultant d'un système industriel et commercial, mais comme un art engageant d'abord les valeurs de l'individu. La notion de « cinéma d'auteur » qui s'oppose à « cinéma commercial » et qui est devenue aujourd'hui synonyme de « cinéma indépendant » (c'est-à-dire réalisé en dehors des réseaux commerciaux, des grands studios) vient de cette approche.

Pour ces critiques des Cahiers du cinéma, l'auteur invente un langage singulier, expression de sa personne, et qui se manifeste dans une mise en scène « unique ». Le réalisateur est donc indissociable de sa mise en scène : on le reconnaît dès qu'on voit l'un de ses films, qui est le reflet de sa vision personnelle du monde, et qui se retrouve tel un fil conducteur d'un film à l'autre, dans l'ensemble de son œuvre. L'œuvre d'un « auteur » forme un tout cohérent et personnel.

Mais le statut d'auteur est toujours menacé par le rapport de forces entre le cinéaste et les instances de production et de diffusion. Pour éviter d'être soumis à des exigences néfastes, Jacques Rivette revendique « un esprit de pauvreté » (faire des films à faible budget pour ne pas dépendre de l'argent d'autres personnes qui en retour auraient des exigences particulières), et d'autres prônent l'absence de star (qui en tant que star revendique un traitement particulier).

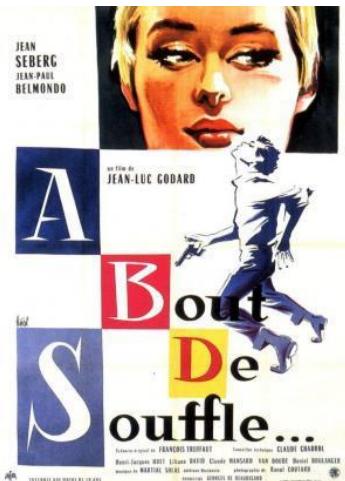
2.2.3. L'Auteur autobiographe



Ces réflexions mènent à la constatation qu'un auteur est souvent présent dans ce qu'il crée. Dans son film, on trouve une partie de la vie de l'auteur, ce qui permet de conclure que tout auteur est autobiographe. Le réalisateur Jean Renoir, dans un entretien avec Rivette et Truffaut, confirmait cela : « *Les grands artistes ont été absolument convaincus qu'ils étaient objectifs et qu'ils n'étaient que des copistes de la nature, mais leur force était tellement grande que, malgré eux, c'était leur propre portrait qu'ils faisaient, et non celui d'un arbre* ».

Les critiques des Cahiers du cinéma apprécient particulièrement les réalisateurs qui sont aussi leur propre scénariste. Et lorsque ces critiques deviendront réalisateurs (et par la même occasion scénaristes), leurs films seront

nourris de leurs expériences personnelles et seront tournés dans des lieux qu'ils connaissent. "Les 400 coups", de François Truffaut (1959) est très largement l'histoire de son adolescence. "A Bout de souffle", de Jean-Luc Godard (1960) se passe principalement dans des lieux parisiens que le réalisateur fréquente au quotidien.



2.3. La politique des auteurs incarnée dans la "Nouvelle vague"

La Nouvelle Vague française est un mouvement cinématographique des années 1950 et 1960 et l'un des plus influents de l'histoire du cinéma. À la fin des années 50, un groupe de critiques de la revue les Cahiers du Cinéma estime que les films ont perdu leur capacité à capturer la véritable émotion humaine et manquent de sincérité. Ils ont le sentiment que les films ne correspondent plus à la façon dont les gens vivent réellement. Ils vont alors prendre la caméra et donner naissance à un nouveau type de cinéma progressiste, voire révolutionnaire, très différent du cinéma grand public (mais qui pourtant aura du succès) et caractérisé par le rejet des traditions cinématographiques.

Les principales caractéristiques de la Nouvelle Vague sont :

- Des tournages en extérieur, avec des décorcs naturels
- Un éclairage naturel, avec une lumière rarement ajustée
- Un enregistrement sonore direct
- Des plans longs
- Des caméras petites et légères, portées sur l'épaule et donc "libérées", donnant de l'énergie aux films
- Un montage non linéaire et fragmenté : au lieu que chaque plan A mène logiquement au plan B, le mouvement fait la part belle aux coupes franches, donnant parfois l'impression que les plans des personnages sautent de l'un à l'autre
- Des tournages à petits budgets, avec des acteurs à l'époque peu connus, des dialogues souvent improvisés et des équipes minimales
- Des histoires simples, souvent autobiographiques
- Des films engagés dans les bouleversements sociaux et politiques de leur époque



"A bout de souffle" (J.-L. Godard, 1960)

II/ LE "STUDIO SYSTEM" HOLLYWOODIEN

Le mot **studio** peut être compris en deux sens :

1. C'est d'abord un lieu fermé et couvert où l'on tourne des films, et dans lequel on peut, grâce à des décors et des équipements sonores et visuels, reconstituer artificiellement un environnement.

Thomas Edison, inventeur du kinétoscope, construit en 1893 le premier studio de l'histoire du cinéma, le *Black Maria*, à West Orange, dans le New Jersey, pour y tourner avec ses assistants ses premiers films. En France, les Frères Lumière, eux, tournent leurs "vues" essentiellement en extérieur. Mais Georges Méliès, qui vient du théâtre et de la prestidigitation, a besoin de lieux fermés pour créer ses "tableaux". Il tourne à partir de 1897 dans sa propriété de Montreuil, près de Paris, créant le premier studio de cinéma en France.



Le « Black Maria », premier studio de cinéma du monde (1893)



Le premier studio de cinéma en France, construit par Georges Méliès en 1897



Décor du film "Intolérance" de David Griffith

2. De manière plus générale, on appelle "studio" (ou "société de production") une grande entreprise qui possède son propre studio privé de tournage. Le studio produit et finance les films, mais peut aussi les distribuer et posséder des salles de cinéma. Aux Etats-Unis, les grands studios sont appelés des **majors**.

Thomas Edison a fondé son propre studio de production en 1894. Il produit plus de mille deux cents films, jusqu'en 1918, sous le nom de *Edison Manufacturing Company*. En France, *Gaumont* (créé en 1895) et *Pathé* (1897) sont les premiers grands studios, qui existent encore aujourd'hui et ont fusionné. Georges Méliès crée en 1917 sa propre société de production, *Star Film*, avec laquelle il tourne plus de 500 films dans ses studios de Montreuil.

1. Naissance d'Hollywood

1.1. Les premiers studios américains

Aux Etats-Unis, le cinéma est né sur la côte Est (New York) à la fin des années 1890.

Il est dès ses débuts une **industrie monopolistique** (en économie, il y a monopole lorsqu'un secteur est dominé par une entreprise ou par des **trusts**, plusieurs entreprises liées entre elles par des accords ou une même direction).

Les grands studios contrôlent la **production** des films, leur **distribution** et l'utilisation **d'équipements brevetés**, empêchant l'émergence de nouveaux studios qui voudraient se lancer sur ce marché.

Dans les années 1900, un trust monopolisait la quasi-totalité de la production aux Etats-Unis : la *Motion Picture Patents Company* (M.P.P.C., appelée aussi *Edison Trust*, car créée par Thomas Edison) qui réunit tous les grands producteurs de cinéma de l'époque en une seule organisation (*Pathé Frères* et *Star Film*, producteurs français implantés aux Etats-Unis, sont présents à côté des grands producteurs américains). Ce trust a le monopole de la vente de pellicule créé par George Eastman (qui a mis au point une pellicule améliorée pour la caméra d'Edison à partir de 1891) et perçoit une taxe de \$2 par semaine de la part des exploitants de salle pour l'utilisation de leur projecteur breveté.

Ce trust est dissout en 1915.

1.2. Les premiers studios d'Hollywood

En 1908, un producteur, le colonel Selig (de Chicago), envoie un groupe d'acteurs et de cameramen à Los Angeles avec comme mission la création d'un studio. C'est là que seront créés les premiers studios d'Hollywood, petite ville qui ne compte alors que 700 habitants. Des studios de fortune, constitués d'une plate-forme et d'un velum (grande pièce de tissu servant à tamiser la lumière), naissent dans les cours d'anciennes boutiques ou dans des granges. Dès 1909, D. W. Griffith (1875-1948) y tourne des films pour la compagnie *Biograph*. En 1911, pour la *Nestor Film Company* de New Jersey, David Horsley construit le véritable premier studio dans une ancienne taverne, pour y tourner essentiellement des westerns.

Les motivations du choix géographique d'Hollywood sont multiples :

- « Échapper » à la **Motion Picture Patents Company** (les détectives privés payés par Thomas Edison pouvaient débarquer sur les tournages dans les studios pour vérifier que les cameramen filmaient avec des pellicules d'Eastman).
- Le choix d'Hollywood : son climat doux de la côte ouest permet une luminosité exceptionnelle et une durée d'ensoleillement plus grande que sur la côte est (la pellicule exigeait à l'époque une grande quantité de lumière et les difficultés de tournage en hiver dans d'autres régions bloquaient la production pendant plusieurs mois).
- Pour le western, genre phare des premières années d'Hollywood, on trouve dans l'ouest américain les décors naturels propices.

Annexe : Les studios de la Victorine, le Hollywood français

Au début du XXe siècle, des studios français, mais aussi anglais et allemands, mettent à profit la photogénie du ciel, de la mer et des paysages du sud de la France pour tourner des films sur la côte d'Azur (entre Cannes et Monaco). Afin de faciliter le travail des équipes, Charles Pathé fait construire en 1908 un premier studio à Nice. Léon Gaumont l'imitera en 1913. Le cinéma s'installe donc à Nice dès les années 1910, alors qu'Hollywood achève de se construire en Californie.

Ces studios niçois vont prendre le nom de **Studios de la Victorine** en 1919.



En 1924, Rex Ingram, un des plus grands réalisateurs d'Hollywood doit tourner son film *Mare Nostrum*. Il exige d'aller en Méditerranée au lieu de filmer dans les studios d'Hollywood. Son choix se porte sur *La Victorine* qu'il modernise et agrandit, reconstituant Naples et le Vésuve en décors éclairés de spots puissants. Il y tournera cinq autres films. *La Victorine* connaît grâce à lui son premier âge d'or.

Avec l'avènement du cinéma parlant, les studios sont sonorisés et les films parlants s'enchaînent pendant les années 1930 au rythme d'une dizaine par an. Il s'agit pour la plupart de comédies et de films policiers.

Après la Seconde Guerre mondiale, les studios multiplient les productions. Certains films font date : *La Main au collet* (Alfred Hitchcock, 1955), *Lola Montès* (M. Ophuls, 1955), *Et Dieu créa la femme* (R. Vadim, 1956), *Bonjour tristesse* (O. Preminger, 1958). François Truffaut fait avec *La Nuit américaine* (1973) une déclaration d'amour pleine de nostalgie aux studios, qui ont été rachetés par la ville de Nice en 1960 et périclitent. À la fin des années 1970 s'amorce un déclin qui semble inexorable.



Aujourd'hui, *La Victorine* vit de publicités haut de gamme, de télévision (la première émission de téléréalité, *Loft Story*, en 2001) et de séries (surtout américaines, comme *Riviera*), mais très peu de cinéma.

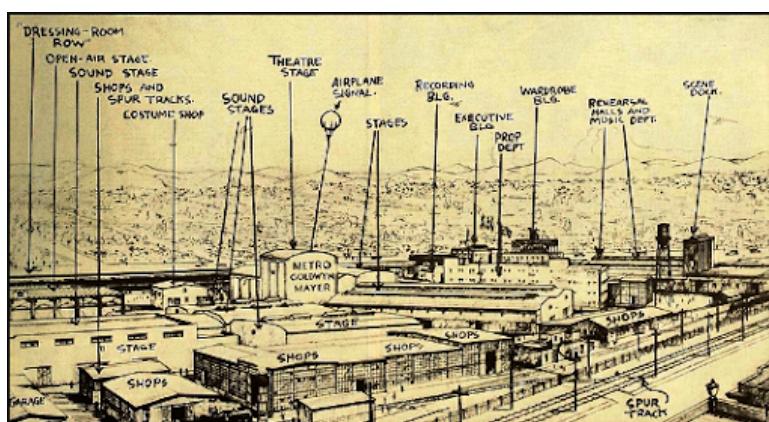
[**⇒ Extrait n°1 : La nuit américaine** \(F. Truffaut, 1973\)](#)

François Truffaut tourne dans les studios de *La Victorine* l'histoire d'un jeune réalisateur qui tourne son premier film dans les studios de... *la Victorine*.

2. Cinéma et capitalisme : l'hégémonie du Studio System et des 8 majors

Le **Studio system** était un moyen de production et de distribution de films très répandu à Hollywood à partir des années 1920 jusqu'au début des années 1950. Il visait à obtenir le contrôle absolu de l'activité cinématographique.

Déjà, entre les années 1910 et 1920, lors son installation à Hollywood, l'industrie culturelle cinématographique s'organise selon une **logique capitaliste industrielle de concentration** avec la mise en place de grands studios de cinéma qui prennent en charge toutes les dimensions de la production des films.



M.G.M. studios en 1930

Le **Studio System** se développe à la même époque que d'autres grandes entreprises américaines comme le constructeur automobile Ford, avec une approche économique similaire.

2.1. Créer des films comme on fabrique des produits

Le **producteur de cinéma** est le chef de l'entreprise de production de films, qu'il possède, et qui fabrique et exploite des œuvres cinématographiques.

Il **choisit** le projet de film présenté par un scénariste ou par un réalisateur. Il **supervise** l'écriture ou la réécriture du scénario.

Une fois qu'il a validé la version définitive du scénario, il cherche à réunir les moyens financiers pour les produire. Ainsi, son **rôle est aussi bien artistique que financier**.

Quand les moyens sont réunis, il lance la fabrication du film, et peut participer à la préparation du film (choix des décors, du casting ...)

Il **encadre le tournage** (relation étroite avec le réalisateur) **et la postproduction qu'il coordonne**. Il veillera également à ce que le cahier des charges soit respecté et le budget tenu.

Enfin, il **assure la diffusion et l'exploitation du film**. Dans le **studio system**, l'exploitation qui normalement est assurée par un distributeur est prise en charge aussi par le studio de production.

2.2. Intégration verticale et monopole : la logique d'organisation des majors

Les 8 majors (les **Big five** + les **Little three**) vont dominer la production cinématographique hollywoodienne de 1920 à 1950. La clé de leur position dominante repose sur le système de l'**intégration verticale** : mode de propriété et de contrôle regroupant sous une seule autorité les divers stades de production (fabrication des films) et distribution (vente des films). Ils sont « autosuffisants ».

Parmi ces huit compagnies, cinq "**Big five**" étaient des conglomérats entièrement intégrés, alliant la propriété d'un studio de production, le secteur de la distribution et une chaîne de cinéma ainsi que des contrats avec des acteurs et du personnel de réalisation cinématographique. **Ces cinq compagnies étaient :**

METRO GOLDWYN MAYER



WARNER BROS



TWENTIETH CENTURY FOX



PARAMOUNT PICTURE



R.K.O. Pictures



Ces **majors** contrôlent la **production** et la **distribution** de leurs films, mais également leur **exploitation** dans les salles de cinéma qu'elles possèdent. Ainsi, **chacune des entreprises contrôle toutes les différentes étapes**.

Les "**Little Three**" viennent compléter ces "**Big five**". Il s'agit d'abord de deux compagnies, la *Universal Pictures* et la *Columbia Pictures*, qui étaient organisées de manière similaire mais ne possédaient que des petits réseaux de cinémas.

La huitième compagnie de l'âge d'or, *United Artists* (les Artistes Associés) est fondée en 1919 par quatre cinéastes pionniers d'Hollywood : Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford et D. W. Griffith. Elle avait peu de salles de cinéma et ne possédait pas de studio de tournage, mais fonctionnait surtout comme distributeur de films. *United Artists* est avant tout une structure d'accueil destinée à distribuer des productions indépendantes. Le but de Charlie Chaplin était notamment de se libérer de l'emprise des grands studios pour tourner ses films.

Griffith, Mary Pickford, Charlie Chaplin et Douglas Fairbanks lors de la création de *United Artists*



UNIVERSAL



COLUMBIA



UNITED ARTISTS



2.3. Une économie monopolistique

Ces huit **majors** dominent rapidement le secteur, créant ainsi une situation d'**oligopole** c'est-à-dire de marché dans lequel il n'y a seulement qu'un petit nombre de vendeurs face à 1 multitude d'acheteurs. **En 1939, ils produisent 80 % des films à Hollywood.**

Ces majors contrôlent aussi l'exploitation des films (c'est-à-dire la manière dont leurs productions vont être vendues et projetées) : elles possèdent des **salles de cinéma** et font des arrangements et s'échangent les films entre **majors**, en bloquant l'accès aux distributeurs indépendants.



Salles de cinéma appartenant aux majors Paramount et Warner Brothers

Avec les exploitants indépendants, les majors utilisent les pratiques monopolistiques familiaires au capitalisme sauvage américain des années 1920 :

- **block-booking** : on force le client (les salles de cinéma) à acheter un lot de films, dont un film de grande qualité et plusieurs films de moindre qualité (qui seraient plus difficiles à diffuser / à vendre)
- **blind-bidding** : on force le client à acheter des films qu'il n'a pas vus

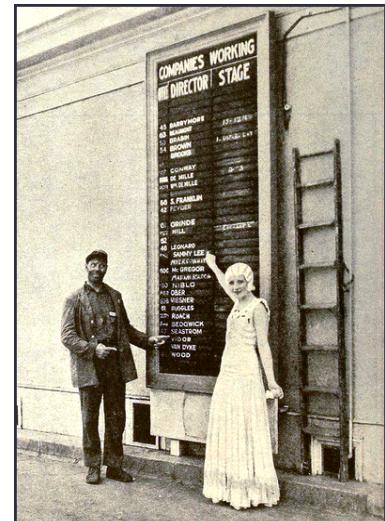
2.4. La standardisation de la production

Le processus de production hollywoodien va être fondé sur :

- **la standardisation** (les films sont classés par genre, comme le western ou le mélodrame) pas seulement chez les "8" mais aussi chez les indépendants de la *Poverty Row* (la ruelle de la misère)
- **le taylorisme** (chaque unité a une fonction unique, comme le tournage, le montage etc.)

Ainsi, une semaine de production se déroule ainsi :

- Lundi / mardi / mercredi = tournage
- Jeudi / vendredi = montage
- Samedi = préparation du film de la semaine suivante

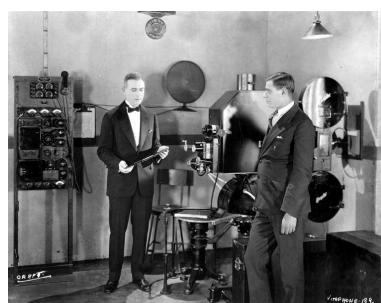


Le programme quotidien de tournage dans les studios de la M.G.M.

2.5. L'exploitation des innovations techniques

Les innovations techniques qui vont traverser l'histoire du cinéma (films parlants, films couleurs) vont renforcer le pouvoir des majors et du *Studio System*.

L'avènement du cinéma parlant



En 1926, les frères Warner rachètent la découverte révolutionnaire du Vitaphone qui permet d'enregistrer l'image et le son simultanément. Le studio **Warner Bros** va utiliser cette innovation d'abord dans le film *Don Juan* (1926), accompagné d'une musique d'orchestre et d'effets sonores, et un an plus tard avec *Le Chanteur de Jazz* (1927) où l'on entend les acteurs parler pour la première fois au cinéma. Le succès de ce film, considéré comme le premier long métrage « parlant » de l'histoire (malgré le fait que la majorité de ses scènes furent sonorisées après tournage), donne un grand coup de pouce aux studios Warner Bros.

Démonstration du Vitaphone en 1926

Annexe : 1926-1927 : Les premiers films sonores et parlants

Les frères Warner présentent à New-York *Don Juan* d'Alan Crosland, un film utilisant le **vitaphone**, un procédé de restitution sonore avec synchronisation par disque. Les frères Warner, qui ont racheté la société Vitaphone, viennent de créer la **Warner Bros**, une société spécialisée dans la production et la distribution de disques.

Le 6 octobre 1927 sort *The Jazz singer* d'Alan Crosland, le premier film parlant, chantant et musical. L'acteur vedette, Al Jolson, d'origine russe, apparaît maquillé en noir. La bande sonore ne comporte que 354 mots, mais le succès est immédiat pour les producteurs, les frères Warner.

⇒ [Extrait n°2 : Toot, Toot, Tootsie!](#) (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927)



Des films en couleur

Le tournant suivant du cinéma, qui renforcera encore plus le pouvoir des majors et du Studio System, a lieu en 1932, avec la sortie du premier film en **couleur trichrome** (utilisation de trois couleurs primaires pour créer par mélange les autres couleurs). Herbert Kalmus met au point en 1932 la **caméra Technicolor trichrome**.

Les grands studios restent prudents à cause de la qualité imparfaite et du coût des procédés précédents. C'est à Walt Disney, qui est à l'époque un petit studio, que Kalmus va donc proposer son invention. Le premier film utilisant le Technicolor trichrome sera donc un film d'animation, "Des arbres et des fleurs" (1932), issu des *Silly Symphonies*. Le suivant sera le long-métrage d'animation Blanche-Neige.

Annexe : 1906 - 1932 : la couleur au cinéma

Le cinéma sait être en couleur depuis ses débuts, mais il s'agissait de peindre les photographes directement sur la pellicule. George Albert Smith et Charles Urban inventent en 1906, en Angleterre, le **Kinémacolor**, technique de prise de vue en couleur. Le procédé est bichrome (deux couleurs). Il s'agit d'une caméra dont l'obturateur contenait un filtre rouge orangé et bleu vert, de façon à donner à l'image de la couleur : une fois sur deux, l'image était rouge orangé, l'autre fois, elle était bleu vert. L'enchaînement des images donnait l'impression de couleur au film. Pour que les spectateurs aient une impression de couleur cohérente, il fallait que la vitesse des images soit de 32 images par seconde, or, les films consommaient à cette époque entre 16 et 20 images par seconde, d'où un procédé gourmand en pellicule.



Plan de *A visit to the seaside* de G. A. Smith (1908) avec le procédé Kinémacolor

⇒ [Extrait n°3 : A visit to the seaside](#) (1908, George Albert Smith)



Herbert Kalmus présente un nouveau procédé début 1920, le **Technicolor bichrome**. Le premier film à l'utiliser, *The Toll of the Sea*, sort en 1922. Par la suite, d'autres films utilisent ce procédé durant les années 1920, notamment *Les Dix Commandements* (1923) et *Le Roi des rois* (1927) réalisés par Cecil B. DeMille. Mais la projection de ces films pose un problème : la pellicule s'abîme très rapidement. Une nouvelle version de ce procédé bichrome sort en 1927, qui résout les problèmes de dégradations de pellicules lors des projections. Le premier film entièrement tourné avec ce nouveau procédé s'intitule *Le Viking* (1928).

⇒ [Extrait n°4 : The Toll of the Sea](#) (Chester M. Franklin, 1922)

⇒ [Extrait n°5 : The Viking](#) (Roy William Neill, 1928)

Herbert Kalmus met au point en 1928 un procédé qui permet enfin de reproduire toutes les couleurs : le **Technicolor trichrome**. La caméra Technicolor trichrome est chargée de trois négatifs noir et blanc qui sont entraînés en synchronisme parfait par le même mécanisme, l'un étant sensible au rouge, l'autre au vert et le dernier au bleu.



Walt Disney est le premier studio à utiliser ce procédé. Le court-métrage *Des arbres et des fleurs* sert de laboratoire d'expérimentation pour *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937), premier long métrage en couleurs trichrome de l'histoire du cinéma. Disney signe avec Kalmus pour une exclusivité de cinq ans, ce qui lui laisse un temps d'avance sur les concurrents par rapport à cette technique qui enthousiasme immédiatement les foules. Cependant, devant la pression grandissante des autres studios qui voulaient avoir leur part de succès, la durée de cette exclusivité fut ramenée à un an.

⇒ Extrait n°6 : Je souhaite un chant (Blanche neige et les 7 nains, David Hand, 1937)

3. Déclin et renouveau du Studio System

3.1. La fin du Studio System

Comme nous l'avons vu plus haut, l'une des techniques employées par le *Studio System* pour imposer son monopole était le **block booking**, un système imposant la vente de plusieurs films aux salles de cinéma. Le 4 mai 1948, dans *l'affaire Paramount contre les États-Unis* (menée contre le groupe entier du Big Five), la Cour suprême des États-Unis finit par interdire le block booking, estimant que cette pratique viole la législation de la loi antitrust. L'âge d'or du Studio System prend fin avec cette décision.

Mais cet âge d'or a aussi été précipité par l'apparition d'un nouveau média, **la télévision**, qui va remplacer la radio dans les foyers, mais aussi faire concurrence aux salles de cinéma, ce qui provoquera une fragilisation de la situation financière des studios. Le public des films va se réduire mais aussi se rajeunir, faisant entrer le cinéma dans l'ère de l'adolescence, et le monde dans celui de la culture jeune.

Les conséquences sont immédiates : les majors diminuent leur production (elle tombe à 250 films par an dès le milieu des années 1950) et réduisent des trois quarts leur personnel sous contrat : en quelques années, ils abandonnent non seulement l'exploitation, mais aussi l'essentiel de la production à des compagnies indépendantes, pour concentrer leur activité sur le secteur plus rentable de la distribution.

3.2. Les studios en quête d'innovation

Pour résister à la concurrence du petit écran, les Studios commencent par s'allier aux *networks* de la télévision : ils produisent des téléfilms, séries et feuilletons. Mais les majors ne renoncent pas pour autant à attirer du public dans les salles de cinéma. Elles développent, en même temps que les budgets de leurs plus gros films, de nouvelles technologies spectaculaires. Les majors testent par exemple le **cinéma en relief** dès 1952, technique qui aura un succès éphémère, avant de revenir à la mode à la fin du XXe s. avec les technologies numériques 3D.



C'est en jouant plutôt sur la qualité et la grandeur de l'image qu'elles vont faire progresser le spectacle cinématographique. Le **Technicolor** se généralise et l'**écran large** s'impose. Les années cinquante sont jalonnées par la sortie de superproductions : des péplums (*Les Dix Commandements*, Cecil B. DeMille, 1956 ; *Ben-Hur*, William Wyler, 1959), mais aussi des films de guerre (*Le Pont de la rivière Kwaï*, David Lean, 1957) et des films d'aventure (*Le Tour du monde en 80 jours*, Michael Anderson, 1956).