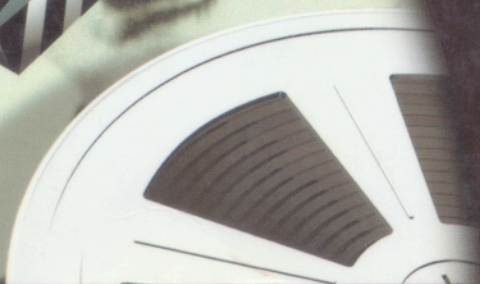


Repères pratiques

F. VANOYE
F. FREY
A. LÉTÉ

Le cinéma

- Histoire
- Genres et formes
- Réalisation
- Production/Diffusion
- Techniques
- Lire un film



NATHAN

HISTOIRE

GENRES ET FORMES

RÉALISATION

PRODUCTION/DIFFUSION

TECHNIQUES

LIRE UN FILM

1895 : la naissance du cinéma

Durant des siècles, d'innombrables expériences ont annoncé le cinéma. Celui-ci naît en 1895 grâce aux nouvelles techniques, et à la création d'un contexte social de projection : la séance de cinéma.

Avant le cinéma

□ *Les ombres* : depuis les premiers théâtres d'ombres en Extrême-Orient, une série de dispositifs de projection d'ombres, souvent associés à la magie ou à la sorcellerie, n'a cessé de fasciner ou de terrifier les spectateurs. Parmi eux, dès le XIII^e siècle, la *camera obscura*, perfectionnée à la Renaissance, par les peintres, embryon du futur appareil photographique ; la « machine à métamorphoses » inventée vers 1650 par le jésuite allemand Athanasius Kircher (1601-1680) ; enfin la lanterne magique, créée en 1659 par le Néerlandais Christiaan Huygens (1629-1695) et améliorée à la fin du XVIII^e siècle par Étienne-Gaspard Robert, qui ne s'inclinera que devant le cinéma.

□ *Les dio-, pano-, géorama* : en forme de rotonde ou de sphère, ces dispositifs « grand format » du XIX^e siècle placent le visiteur au centre du spectacle, dans une position comparable à celle du spectateur des géodes modernes.

□ *Les appareils* : au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle naît une famille d'appareils (stroboscope, praxinoscope, etc.) fonctionnant selon un principe identique : le spectateur regarde à travers des fentes une série d'images (dessins ou photos) qui tournent rapidement. L'étroitesse des fentes et le phénomène de la persistance rétinienne créent artificiellement la synthèse du mouvement. C'est Thomas Edison (1847-1931) qui réalise en 1894 le plus proche ancêtre du cinéma : le kinétoscope, caisse de bois dans laquelle défile un film 35 mm perforé (dont le standard actuel a pratiquement conservé les caractéristiques).

L'invention

□ Personne n'a inventé le cinéma qui restera une œuvre collective, née dans un climat de méfiance et de trahison. En 1895, de nombreux inventeurs, en Grande-Bretagne, en Allemagne, aux États-Unis, en France, touchent presque au but. C'est la course aux brevets et la mode des procès. C'est cette année-là que les frères Lumière mettent au point leur caméra réversible servant à la prise de vue comme à la projection. Appelée d'abord « kinétoscope de projection », elle sera vite rebaptisée « cinématographe ». Cependant, cet appareil ne sera jamais commercialisé, et son mécanisme, qui ménage peu la pellicule et provoque des sautes d'image à la projection, sera vite abandonné.

□ En différents points du globe, cette même année, on peut assister aux premières projections publiques et payantes. C'est la naissance des premières séances et des premiers publics de cinéma. La plus célèbre (mais non la première) est donnée à l'initiative d'Antoine Lumière, père de Louis et Auguste, au salon indien du Grand Café, à Paris, le 28 décembre. Au programme, entre autres : *La Sortie des usines Lumière*, *L'Arroseur arrosé*, etc. L'expérience de la famille Lumière est couronnée de succès. En 1897 s'ouvre porte Saint-Denis, à Paris, le « Cinéma Lumière », peut-être la première salle au monde. Le cinématographe, déjà surnommé « cinéma », ne va pas tarder à devenir une industrie.

ROBERTSON ET LA LANTERNE MAGIQUE

■ Du Pavillon de l'Échiquier au couvent des Capucines

En 1798, Robertson propose un spectacle baptisé « fantasmagorie ». La première séance, tenue le 23 janvier à 18 heures au Pavillon de l'Échiquier, fascine spectateurs et journalistes. Robert le physicien devient alors Robertson le « fantasmagore ». Devant le succès, il quitte le Pavillon de l'Échiquier, trop exigü, pour s'installer au couvent des Capucines, lieu, dit-on, mal fréquenté et funèbre à souhait. La première séance a lieu le 3 janvier 1799 à 19 heures 30.



Une fantasmagorie.

■ La fantasmagorie

Le spectateur n'accède à la salle qu'après avoir traversé des cours et jardins sombres et menaçants ainsi qu'un long corridor que Robertson a soigneusement décoré d'objets et de tableaux étranges. À l'issue d'un tel parcours initiatique, le spectateur est prêt pour la séance macabre : la pièce est plongée dans l'obscurité, un spectre apparaît alors, qui grossit et semble s'approcher de l'audience avant de rétrécir et s'éloigner au gré des déplacements de l'appareil de projection monté sur rails.

Le caractère ambigu de la fantasmagorie tient au double discours tenu par son créateur : d'un côté, Robertson prétend anéantir l'obscurantisme et ses croyances absurdes ; de l'autre, il ne dévoile pas ses ficelles et maintient l'appareil de projection à l'abri des regards. Serait-il plus rentable de faire peur que d'instruire ?

■ La fin de l'exclusivité

Les affaires vont leur train, mais Robertson sent vite poindre les dangers du plagiat. Il dépose, fin janvier 1799, son brevet d'invention du *fantascope-mégascope*. L'obtention du brevet, en mars,

lui permet d'intenter un procès à ses imitateurs. Or, ce procès se retourne contre lui lorsque ses adversaires démontrent qu'il n'est pas l'inventeur des procédés qu'il utilise. Il n'a, en vérité, que repris les techniques d'un certain Philidor, et sa fantasmagorie n'est autre qu'une séance de lanterne magique perfectionnée. Son innovation n'aurait consisté qu'à utiliser simultanément deux lanternes magiques. La technique de ses projections étant ainsi révélée, Paris grouille bientôt d'imitateurs.

Who's who

Thomas Edison (1847-1931) est un ingénieur et un inventeur de génie (il déposa plus de mille brevets). Le phonographe, le microphone, le télégraphe, le kinétoscope et la lampe électrique ne sont que quelques réalisations de son esprit prolifique.

Athanasius Kircher (1601-1680) est un jésuite et savant allemand qui se distingua par l'étude de la langue copte et par ses nombreux ouvrages scientifiques sur l'acoustique et la lumière, ouvrages où il exposa le principe de la lanterne magique.

1895-1910 : la guerre industrielle

La guerre de l'invention devient, durant les quinze premières années du cinéma, une guerre industrielle. Partout des films se réalisent, des courants naissent, des noms, des titres s'imposent.

L'industrie, la concurrence

□ Au lieu de poursuivre dans la voie du perfectionnement technique (à l'Exposition universelle de 1900 apparaissent déjà la couleur, les écrans géants..., autant de nouveautés qui ne seront pas exploitées immédiatement), le cinéma se transforme, entre 1895 et 1910, en une industrie aux enjeux internationaux. En 1909, le film 35 mm d'Edison devient standard, ce qui va faciliter les échanges et aiguïser la concurrence.

□ La France connaît sa première baisse de fréquentation des salles en mai 1897, baisse renforcée par le non-renouvellement des films. Le cinéma est délaissé par la « bonne société » et devient un spectacle forain. Charles Pathé (1863-1957), puis son rival Léon Gaumont (1863-1946) vont alors revitaliser le cinéma français.

□ En 1905, on ouvre à Pittsburg (États-Unis), le premier nickelodeon (le prix d'entrée y est de 5 cents, soit 1 nickel). Les salles se développent à une vitesse vertigineuse. En 1910, on compte 10 000 salles aux États-Unis.

□ En 1907-08, la Motion Pictures Patents Company (MPPC), dirigée par Edison et le représentant de la Biograph, dépose une série de brevets qui leur assurent le contrôle de la totalité de la production cinématographique américaine. Le *Trust* n'hésite pas à avoir recours à la force pour décourager les indépendants. Il sévira jusqu'en 1915, date à laquelle est votée une loi anti-trust condamnant le monopole d'Edison.

Des auteurs et leurs films

□ En France, les premières années du cinéma sont marquées par deux tendances associées à deux grands noms : Lumière et Méliès. Les frères Lumière font du cinéma documentaire : ils forment et envoient dans le monde entier des opérateurs chargés de rapporter des vues exotiques. Ils deviennent ainsi producteurs et distributeurs. Méliès, homme de théâtre et prestidigitateur, se situe du côté de la fiction et de la fantaisie. À ses tours de magie, il ajoute des trucages cinématographiques. Les Lumière s'éclipsent aux environs de 1900, laissant la place à celui qui deviendra un sérieux rival pour Méliès : Pathé.

□ En Grande-Bretagne, les représentants de l'École de Brighton, William Friese-Greene, George Albert Smith et James Williamson, développent un certain langage cinématographique. Leurs films contiennent surimpressions, ellipses, montage narratif, alternance de gros plans et de plans d'ensemble, etc.

□ Aux États-Unis, les premiers films sont plutôt centrés sur les actualités, les matchs de boxe, etc. En 1903, Edwin S. Porter s'impose avec *Le Vol du grand rapide*, considéré comme l'une des premières fictions à scénario et découpage, et surtout comme le premier western. La société de production Vitagraph, installée à New York, tourne des actualités reconstituées, des fictions, des adaptations de pièces de théâtre et des films réalistes.

LES STUDIOS PATHÉ

■ L'ascension

Charles Pathé fait ses débuts en 1895 sur les foires, muni d'appareils de cinéma importés d'Angleterre. Un mécène lui permet, en 1898, d'installer son studio à Vincennes où il produit ses films. Il devient alors un homme d'affaires. Son studio prend plus d'importance que celui de Méliès.

Entre 1903 et 1909, le cinéma devient une industrie dont Vincennes est la capitale. La société Pathéfrères fait des bénéfices colossaux et domine le monde. Des agences, puis des succursales sont ouvertes partout, y compris aux États-Unis. En juillet 1909, Pathé fait un « coup d'état » en passant de la vente à la location de films. Petit à petit, il fabrique les appareils et les matières premières, jusqu'à la pellicule (au grand dam d'Eastman qui entendait imposer son exclusivité en Europe), contrôle toutes les phases de fabrication du film et domine le commerce international de ce qui va devenir le septième art.

■ La production Pathé

Aux débuts de Pathéfrères, il faut associer le nom de Ferdinand Zecca (1864-1947) qui, très vite, sera responsable des mises en scène de Vincennes. Tous deux issus du milieu forain, Pathé et Zecca connaissent bien les goûts populaires et savent produire des films adaptés à ce public. Les premiers films de Zecca plagient Méliès tout en prenant modèle sur le style anglais : simplification du décor, ouverture de l'espace, alternance du plein air et du studio.

Les genres pratiqués chez Pathéfrères sont variés : la scène dramatique réaliste, les actualités reconstituées (sortes de scènes historiques), les films « à trucs » (dont le spécialiste sera Gaston Velle), les



Le personnel des studios Pathé.

sujets grivois, le drame sentimental, baptisé « ciné-roman », et bien sûr le comique. En 1905, Max Linder (1883-1925) fait son apparition chez Pathé et introduit le comique de situation.

1906 correspond à un tournant artistique. Les films deviennent plus créatifs, les scénarios plus élaborés, les acteurs sont mieux formés. La *Passion* de Zecca, sorti en 1905, est à l'origine d'une nouvelle tendance : le film d'art, qui va se développer dans les années 10.

Who's who

George Eastman (1854-1932), industriel américain, fondateur de la maison Kodak contribua à l'invention du cinématographe avec le film de nitrocellulose.

Léon Gaumont (1863-1946) tente au début du siècle de commercialiser le chronophotographe puis le chronophone mis au point par Georges Demeny pour une première tentative de cinéma sonore.

Edwin Stanton Porter (1869-1941) est un des pionniers du cinéma américain notamment du western. Il fera des essais de cinéma en relief et de cinéma parlant.

La France des années 20

Si les années 20 marquent l'essor du cinéma américain, elles sont celles du déclin économique de l'industrie cinématographique française. Cependant, bien que peu fécondes quantitativement, elles offrent une grande variété de films, allant du pur produit commercial aux expériences les plus avant-gardistes.

Une industrie en déclin

- En 1920, l'industrie cinématographique française est en plein déclin. La tendance des années 1900 s'est inversée. En effet, les films français, qui autrefois s'exportaient un peu partout, se voient supplantés par leurs rivaux venant des États-Unis qui, sortis gagnants du conflit mondial, envahissent les écrans du monde entier. L'empire Pathé fond progressivement. Les filiales sont vendues les unes après les autres, l'usine de pellicule de Vincennes est cédée aux Américains d'Eastman-Kodak. Charles Pathé abandonne définitivement ses responsabilités en 1930 après avoir vendu ses actions.
- Gaumont, à quelques années d'intervalle, connaît le même sort. La production est désormais assurée par de petites sociétés. Entre 1921 et 1929, on passe de 150 à 50 films produits par an.

Une production peu abondante mais variée

- La production courante comprend, d'une part, le cinéma commercial représenté par les drames mondains « bourgeois » et par les *serials* ou films à épisodes, adaptés de la littérature populaire, et, d'autre part, les œuvres de cinéastes au style plus personnel et prometteur : Jacques Feyder (1885-1948), qui a déjà fait ses preuves pendant la guerre et qui réalise, en 1921, *L'Atlantide*, Julien Duvivier (1896-1967) et Jean Renoir (1894-1979).
- Elle comprend également les films des « Russes de Montreuil » (réalisateurs, acteurs, décorateurs, chassés par la révolution russe et venus s'installer à Montreuil, dans les studios Pathé), des films réalisés dans la pure tradition russe.
- La première avant-garde se constitue en marge de cette production courante, autour de Louis Delluc (1890-1924), journaliste devenu cinéaste. Ce groupe entend pratiquer un cinéma authentique, aux scénarios originaux, affranchis de la littérature, du théâtre et de l'histoire. Cette authenticité passe par la recherche d'un nouveau langage des images. Cette tendance, à laquelle participèrent Abel Gance (1889-1981), Jean Epstein (1897-1953) et Marcel L'Herbier (1888-1979), fut nommée « impressionnisme », en référence au mouvement pictural, mais aussi en référence et en opposition à l'expressionnisme allemand. 1924, année de la mort prématurée de Delluc, marque la fin du mouvement.
- La seconde avant-garde, dadaïste puis surréaliste, s'insurge contre le cinéma bourgeois, dont le succès repose sur les décors, les costumes et les acteurs à la mode, et qui parvient même à séduire certains « ex-impressionnistes ». Elle consiste en quelques expériences isolées, qui voient le jour en dehors des circuits commerciaux, ayant en commun un goût de la provocation et de l'abstraction. De cette tendance, qui ne touchera pas le grand public, émergera Luis Buñuel (1900-1983), avec son *Chien Andalou* (1928) lié au nom de Dali.

LE NAPOLEÓN D'ABEL GANCE

■ L'histoire du film

En 1923, le projet d'Abel Gance était de réaliser huit films retraçant la vie de Napoléon, de sa jeunesse jusqu'à Sainte-Hélène. Il avait été accepté par la Westi, maison de production allemande. Mais la faillite de cette dernière, en 1925, interromp le tournage qui ne reprend que l'année suivante, grâce au relais pris par la Société générale de films. Le projet initial est alors réduit à ses trois premières parties, qui seront présentées sous la forme d'un film unique. Il est projeté à l'Opéra le 7 avril 1927 et remporte un vif succès.

Ce film a été plus d'une fois remanié : sonorisé en 1934, remodifié en 1971, à nouveau muet pour la dernière version, la plus complète et la plus monumentale, préparée par l'historien anglais Kevin Brownlow en 1981. Cette version a effectué une tournée triomphale à New York, Londres, Rome et Paris entre 1981 et 1983.

■ Une innovation : le triple écran

Si l'histoire du cinéma place le *Napoléon* au premier rang des chefs-d'œuvre, c'est pour ses procédés nouveaux, notamment le triple écran et ses multiples usages :
 – projeter trois images raccordées pour n'en former qu'une, trois fois plus large que l'image normale ;
 – projeter trois images différentes d'un même événement ;

– projeter trois fois la même image ;
 – projeter, de part et d'autre de l'image centrale, une image inversée, pour créer une symétrie ;
 – projeter trois images différentes se chassant les unes les autres, passant de gauche à droite, puis au centre, etc. Les doubles et triples écrans seront, par la suite, perfectionnés, mais aucun film n'en proposera un usage aussi original que le *Napoléon*.

■ Napoléon, une « cathédrale de lumière »

Composé d'épisodes discontinus et disparates, le film n'est pas une reconstitution historique. Malgré les citations et références qui voudraient authentifier les faits, ce qu'il raconte de la vie de Napoléon tient plus de la légende que de l'histoire.

Le rythme effréné, créé par des mouvements de caméra incessants et par un montage éblouissant, donne au film, du début à la fin, un ton exclamatif et le préserve du ridicule dans lequel aurait pu l'entraîner un certain schématisme, une certaine naïveté et un goût parfois douteux de l'hyperbole. Gance parvient à réaliser ce qui, pour lui, était une obsession : faire du spectateur un acteur, l'immerger dans l'action.

« Créer une symétrie. »



L'arrivée du son

À la fin des années 20, le cinéma devient sonore. L'investissement dans les équipements étant lourd, la rentabilité des films est plus que jamais essentielle. Les contraintes techniques font temporairement régresser le langage des images, provoquant la résistance de certains cinéastes.

L'invention

Les premières recherches sur le son, provisoirement abandonnées dans les années 1900, reprennent au cours des années 20, aux États-Unis et en Europe. Ce sont les ingénieurs d'une filiale de l'American Telephone and Telegraph, qui mettent au point le Vitaphone, composé d'un phonographe et d'un projecteur. Mais ce procédé (le son est enregistré sur un disque) pose des problèmes de synchronisme et sera vite remplacé par le système du son optique où son et image, portés par un même support, sont automatiquement synchrones.

La Warner est la première compagnie à se lancer dans le parlant. Elle produit d'abord une série de courts métrages puis, en 1927, *Le Chanteur de jazz*, réalisé par Alan Crosland, premier long métrage dans lequel un acteur parle. Les dialogues restent cependant minimalistes et laissent la priorité à la musique. En 1927, le succès est déjà complet. La Fox ne tarde pas à imiter la Warner, mais pour se spécialiser dans les actualités sonores. Bientôt, tous les studios hollywoodiens sont entraînés dans l'aventure du parlant. Les chercheurs européens talonnent de près les Américains, le son conquiert presque en même temps le vieux continent.

Les conséquences économiques

Le passage au cinéma sonore nécessite d'équiper les studios et les salles. L'investissement est lourd et le coût des films s'accroît. Rentabiliser les films devient le premier souci des producteurs.

L'arrivée du son entraîne un ralentissement de l'exportation des films américains en Europe non anglophone. Mais la mise au point des techniques de doublage est rapide et les États-Unis retrouvent vite leur position dominante.

Les conséquences sur le plan artistique

Le cinéma sonore conquiert immédiatement le public. En revanche, tous les cinéastes ne se montrent pas aussi enthousiastes. Pour certains d'entre eux (Chaplin, Murnau, Clair, Eisenstein, etc.), le son risque d'entraîner une régression du langage cinématographique, parvenu à la fin des années 20 à un haut degré de recherche esthétique.

Les lourdes contraintes techniques font en effet passer au second plan les exigences esthétiques : les caméras sont isolées dans des sortes de sas insonorisés pour éviter aux micros d'enregistrer leurs bruyants ronflements. Les mouvements d'appareil sont rendus pratiquement impossibles. Les micros sont cachés dans le décor... Les tournages en extérieurs ou en décors naturels sont exclus. Pour quelque temps, le cinéma est condamné au studio et a tendance à se figer. Mais en deux ans, les progrès techniques sont fulgurants, le matériel s'allège, se simplifie, on fabrique la caméra silencieuse... Celle-ci retrouve alors sa mobilité et le cinéma son langage.

JOUER AVEC LE SON

De la musique avant toute chose

Dans les années 30, quelques cinéastes qui voyaient le parlant d'un œil suspect (mais non le son dans sa globalité, puisqu'ils n'étaient pas opposés, loin de

là, à des interventions musicales) se sont amusés à utiliser les mots avec une extrême parcimonie, mais surtout d'une manière tout à fait originale.

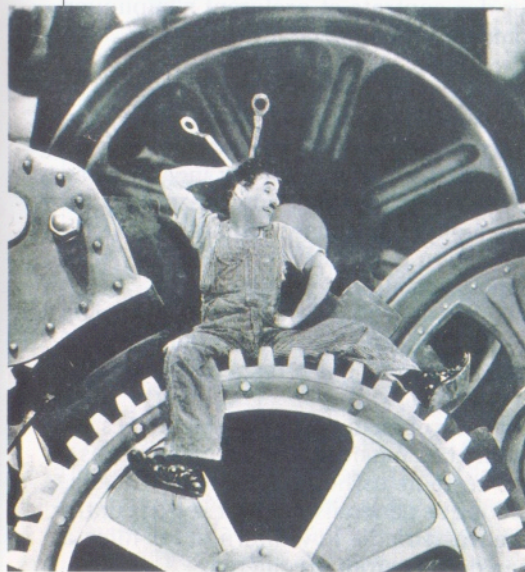
Sous les toits de Paris

Il s'agit du premier film sonore de René Clair, réalisé en 1930. Ce film raconte l'histoire d'un chanteur de rues et se présente comme une sorte de manifeste du cinéma non parlant (mais très chantant). À l'heure où les personnages de films sont enfin en mesure de prononcer des mots, ils communiquent par des chansons et des gestes (les dialogues sont réduits au strict minimum). C'était, pour René Clair, une manière de ne pas faire du cinéma la réplique du théâtre et de continuer à privilégier l'image et le mouvement.



Sous les toits de Paris de René Clair (1930).

Les Lumières de la ville et Les Temps modernes



Charlie Chaplin, on le sait, a mis du temps à s'adapter au cinéma parlant. Dans la première moitié des années 30, au moment où tout Hollywood était déjà converti, il s'obstine à tourner deux films muets : *Les Lumières de la ville* (1931) et *Les Temps modernes* (1935). Muets mais non silencieux puisqu'ils sont accompagnés de musique, composée par Chaplin lui-même.

Cependant, à la fin des *Temps modernes*, Chaplin fait entendre pour la première fois le son de sa voix et choisit de chanter une chanson dans une sorte de charabia dénué de signification. Là encore, la musique est reine, les mots et leur épaisseur sémantique sont bannis.

Les Temps modernes de Charlie Chaplin (1935).

Le cinéma français des années 30

Passage au parlant en 29, crise économique en 32-33, turbulences sociales et politiques de 34 à 39 : malgré ces crises, le cinéma français engendre de nombreux chefs-d'œuvre.

Le sonore, le parlant et le théâtre photographié

- L'industrie française s'est laissée distancer par les États-Unis et l'Allemagne, qui équipent la totalité des salles et des studios européens en matériel sonore. Les tout premiers films parlants sont des films muets agrémentés de musique et de quelques dialogues enregistrés sur disque. Il faut attendre *Sous les toits de Paris*, de René Clair (1930), pour goûter les subtilités du langage.
- Mais la technique est lourde. Les producteurs font appel à des dramaturges pour adapter des œuvres théâtrales, relancer d'anciens genres (le comique troupier) ou écrire d'abondants dialogues : le théâtre photographié menace le cinéma. Cependant, des hommes de théâtre contribuent à créer de nouvelles formes de récit cinématographique, tels Marcel Pagnol (*Jofroi*, 1933, tourné en plein air) et Sacha Guitry (*Le Roman d'un tricheur*, 1936, narré en voix off).

Les crises

- Les contre-coups de la crise économique entraînent des faillites retentissantes en 1932 et 1933. Les empires de Pathé et de Gaumont s'effondrent. C'est le règne des sociétés éphémères et des producteurs aventureux. Pourtant, des réalisateurs talentueux sont confirmés ou sont découverts : Jean Renoir, Julien Duvivier, Marcel Carné ou Jean Grémillon sont de ceux-là. Une pléiade d'acteurs nouveaux s'installe sur les écrans : Fernandel, Jean Gabin, Michel Simon, Raimu, Harry Baur, Gaby Morlay, Arletty, Viviane Romance, etc.
- La victoire du Front populaire en 1936 suscite des espoirs sociaux, reflétés dans *La Belle Équipe* (Duvivier) – mais la fin tragique y a été remplacée par un *happy end* – ou *Le Crime de M. Lange* (Renoir). L'approche de la guerre engendre, au milieu des comédies légères, des œuvres plus pessimistes, comme *La Règle du jeu* (Renoir, 1939).

Les genres et les types

- Le cinéma de genre est des plus populaires : films historiques, aventures exotiques et coloniales, comédies de mœurs (où triomphe Jules Berry), adaptations théâtrales.
- Des personnages archétypiques envahissent l'écran : le (beau) légionnaire, la garce, l'ouvrier malchanceux, le mauvais garçon, le banquier véreux. L'antisémitisme n'est pas rare.
- Mais de grands cinéastes balayaient ces stéréotypes, tels Jean Vigo (*Zéro de conduite*, interdit par la censure en 1933, *L'Atalante*, 1933-34) ou Jean Renoir (*La Grande illusion*, 1937). Enfin, Marcel Carné et Jacques Prévert contribuent à fonder un genre qui connaîtra le succès et exercera une grande influence : le réalisme poétique (*Quai des brumes*, 1938).

TYPES, ARCHÉTYPES ET MYTHES DES ANNÉES 30



Le légionnaire : P. Richard-Wilm et F. Rosay dans *Le Grand Jeu* de J. Feyder.



La garce : Viviane Romance.



Le paysan : Fernandel dans *Angèle* de M. Pagnol.



L'ouvrier : J. Gabin dans *La Belle Équipe* de J. Duvivier.



Le couple fatal : J. Gabin et M. Morgan dans *Quai des brumes* de M. Carné.

L'affairiste véreux : J. Berry dans *Le Crime de Mr. Lange* de J. Renoir.



HISTOIRE

GENRES ET FORMES

RÉALISATION

PRODUCTION/DIFFUSION

TECHNIQUES

LIRE UN FILM

Le cinéma pendant la guerre

La guerre bouleverse le cinéma français, ses conséquences tuent le cinéma allemand. Les films allemands et américains expriment leur engagement, les films français nient la guerre.

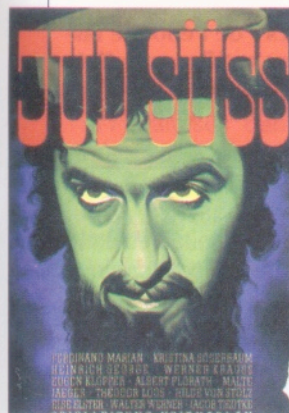
Les effets de la guerre sur l'institution cinématographique

- La guerre ne touche pas directement Hollywood et ne remet pas en question le système des grands studios. Le conflit aura une influence principalement sur les films.
- C'est la France qui connaît les plus grands bouleversements institutionnels. Sous l'Occupation, on continue de tourner en zone libre, à Nice, aux studios de la Victorine, ou en zone occupée, pour la Continental Films, maison de production allemande qui finance des films français. En 1940, le Comité d'organisation des industries du cinéma prend des mesures plutôt avantageuses, telle l'avance à la production. Mais à ces mesures s'ajoute la censure du régime de Vichy, qui fait fuir un certain nombre de cinéastes et acteurs français à l'étranger.
- Le cinéma prospère néanmoins. Les films français ne pâtissent pas de la concurrence des films américains, interdits par les Allemands. La fréquentation des salles est importante.
- En Allemagne, ce n'est pas la guerre mais ses conséquences qui bouleversent l'industrie cinématographique. En 1945, l'UFA est anéantie, ses studios détruits. Le cinéma allemand est quasi inexistant. Il renaîtra à la fin de la décennie, avec, désormais, le cinéma ouest-allemand et le cinéma est-allemand.

Les films

- La production allemande durant la guerre se situe dans la parfaite continuité de celle des années 30 : cinéma de propagande antisémite et anticomuniste, films de guerre racontant des histoires de soldats héroïques, films tournés vers le glorieux passé de l'Allemagne.
- Aux États-Unis, les actualités, contrôlées par le gouvernement, ainsi que certains films ou séries produits par Hollywood, informent (ou désinforment) sur les raisons de l'entrée en guerre du pays et sur les conditions de combat en Europe, cherchant à motiver les soldats et à rassurer leurs familles. Du côté de la fiction, les États-Unis voient se multiplier les films d'espionnage, de propagande antinazie, les films de guerre proprement dits et, enfin, les films noirs, dont l'atmosphère sied bien au contexte.
- En revanche, on ne trouve pas trace de propagande dans les films français. Ils nient la guerre et le nazisme. Le cinéma doit donner une image enjouée de la France. Des films comme *La Règle du jeu* de Jean Renoir (1939) ou *Le Corbeau* de Henri-Georges Clouzot (1943) sans la moindre allusion directe à la situation de la France, s'avèrent trop sombres pour être bien accueillis par la censure. Le cinéma de l'Occupation est en majorité un cinéma de divertissement et d'évasion. L'importance des recettes permet, en 1943-44, d'investir dans une superproduction : *Les Enfants du paradis*, réalisé par Marcel Carné en 1945.

TROIS FILMS MARQUÉS PAR LA GUERRE



■ Le Juif Süss, Veit Harlan, Allemagne, 1940

Au XVIII^e siècle, un juif dupe l'innocent duc de Wurtemberg dont il devient le ministre des Finances. Les Juifs envahissent la région où ils s'adonnent aux crimes les plus odieux. Mais les habitants se révoltent, font condamner Süss qui finit brûlé vif.

Le Juif Süss reste le plus célèbre des films de propagande antisémite. Il est projeté dans toute l'Europe occupée, où les autorités officielles s'évertuent à diffuser leur idéologie. Il sort à Venise en septembre 1940 et rencontre un public nombreux.

■ Le Corbeau, Henri-Georges Clouzot, France, 1943

Dans une bourgade de province, des lettres anonymes signées « Le Corbeau » viennent semer le trouble. La méfiance, la délation règnent. Une infirmière, puis l'un des docteurs de l'hôpital sont soupçonnés par les habitants de la ville. Mais



le coupable est le joyeux psychiatre (morphinomane devenu fou). Le film de Clouzot dénonce indirectement l'esprit de délation sous l'Occupation. Il a été mal reçu par la Résistance qui l'a fait interdire à la Libération. Produit par la Continental, il aurait servi à donner une mauvaise image de la France en Allemagne.

■ Casablanca, Michael Curtiz, États-Unis, 1943

1942, Casablanca : un homme (Rick Blaine) brisé par l'amour, devenu cynique et individualiste, s'achemine progressivement, grâce à l'amour retrouvé, vers la Résistance.



Casablanca est à la croisée des genres hollywoodiens : film sur la guerre, mélodrame (couple mythique Bogart-Bergman) et film noir (héros seul à la fin ; présence de Bogart, Peter Lorre qui avaient joué dans *Le Faucon maltais*, etc.) La musique résume le film : l'hymne allemand est étouffé par la Marseillaise qui elle-même n'a pas le swing de la mélodie devenue célèbre de *As time goes by*. Rick Blaine incarne l'Amérique, contrainte de prendre position dans le conflit européen.

La Nouvelle Vague française

La Nouvelle Vague bouleverse les modes de production et impose une nouvelle conception du cinéma. Bien que bref, ce mouvement aura un impact important dans d'autres pays.

Prélude à la Nouvelle Vague

□ La Nouvelle Vague cinématographique française naît de la conjonction de plusieurs phénomènes. Le cinéma bouillonne un peu partout (on parle de Nouvelles Vagues au pluriel). Mais c'est en France que le mouvement est le plus spectaculaire.

□ Au milieu des années 50, les réalisateurs des films dits de qualité sont ceux qui, depuis les années 30, travaillent dans le plus parfait esprit de continuité. À la fin de la décennie, ces « anciens » doivent s'incliner devant une nouvelle génération : celle des jeunes critiques des *Cahiers du cinéma* (revue née en 1951) – Chabrol, Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette, qui, fraîchement armés de caméras, tournent respectivement : *Le Beau Serge*, *Les 400 coups*, *À bout de souffle*, *Le Signe du lion*, *Paris nous appartient* –, celle également des réalisateurs de courts métrages – Resnais, Demy, et d'autres, déjà connus du public – qui passent au long métrage pour donner notamment : *Hiroshima, mon amour*, *Les Parapluies de Cherbourg*, etc.

La Nouvelle Vague : une explosion de films et de réalisateurs

□ Si la Nouvelle Vague a littéralement explosé (entre 1958 et 1962, 97 premiers films sortent sur les écrans français, ce qui constitue une véritable révolution), c'est que les producteurs se sont immédiatement intéressés à ces films bon marché et faciles à rentabiliser. Ces films réclament peu (Chabrol produit *Le Beau Serge* avec un héritage familial) et peuvent donc tout se permettre. Leur élan, leur impétuosité, leur désinvolture, leur liberté (on passe outre les demandes d'autorisation de tournage...) séduisent le public.

□ Les progrès techniques (caméras légères, pellicule suffisamment sensible pour filmer à la lumière du jour, son synchrone de qualité, etc.) permettent de tourner « à la Rossellini », dans la rue ou en intérieurs, mais toujours en décors réels. Le réalisateur est souvent le scénariste-dialoguiste. L'équipe technique est allégée, on ne recherche pas la prouesse technique, les films ont volontiers un aspect amateur.

Déclin, bilan et prolongements

□ Dès 1961 se profile le déclin. Le public se lasse, la production diminue. Parmi les cinéastes de la Nouvelle Vague, nombreux sont ceux qui changent de métier, d'autres s'exilent à la télévision. Ceux qui poursuivent leur carrière dans le cinéma choisissent soit de revenir à un certain classicisme (Truffaut), soit au contraire de faire un pas supplémentaire vers la provocation et la recherche expérimentale (Godard).

□ La Nouvelle Vague, sans avoir incarné à elle seule le renouvellement du cinéma français, et ne comptant pas, loin de là, que des chefs-d'œuvre, a néanmoins élargi l'horizon cinématographique en remettant en question l'académisme. Elle a eu une influence considérable hors des frontières françaises, dans les pays de l'Est notamment.

À BOUT DE SOUFFLE

Le scénario

Après avoir volé une voiture à Marseille, Michel Poicard (Jean-Paul Belmondo), en route pour Paris, tue un policier. À Paris, il est recherché par la police. Il cherche à fuir mais veut d'abord récupérer une somme d'argent et persuader Patricia (Jean Seberg), une jeune Américaine dont il est amoureux, de l'accompagner. Au moment où il obtient finalement l'argent, Patricia le dénonce et il est abattu dans la rue.

Avec *À bout de souffle*, Jean-Luc Godard réalise en 1960 l'antithèse du film policier classique que ce scénario aurait pourtant pu susciter : aucune action héroïque, aucune confrontation, aucun suspense, mais, au contraire, des personnages en attente. Le film banalise ce qui, habituellement, est dramatisé. La cohérence dramaturgique classique est abandonnée : les scènes ne s'enchaînent pas suivant une logique causale. Les conversations entre Michel et Patricia ne débouchent jamais sur une action ou une prise de décision. Elles sont d'une certaine manière gratuites, parfois inutiles au sens classique.

Les personnages

À bout de souffle met en scène des personnages simples, non des héros. Michel Poicard est un banal voleur de voitures, pas très beau, sympathique et attachant, mais en aucun cas admirable ou héroïque. À la fin, il renonce à la fuite, à l'action, presque par paresse.



Jean Seberg et Jean-Paul Belmondo.

Les dialogues

Ils sont naturels, calqués sur la conversation de tous les jours, parfois improvisés : « Laissez-moi tranquille, je réfléchis. – À quoi ? – Le drame, c'est que je ne sais même pas. – Moi, je sais. – Non, personne ne sait. – Tu penses à hier soir, mais si. – Hier soir, j'étais furieuse, maintenant je ne sais pas, ça m'est égal. Non, je pense à rien. Je voudrais penser à quelque chose, mais je n'arrive pas. – Bon, moi je suis fatigué, très fatigué et je me recouche. Pourquoi tu me regardes ? – Parce que je te regarde... »

Le traitement filmique

Le film ne se soucie guère des transitions, des ponctuations (fondus au noir ou enchaînés), des raccords, et boude les scènes classiques tournées en champ-contrechamp. En revanche, il renoue avec la fermeture et l'ouverture à l'iris, passées de mode depuis l'avènement du parlant.

HISTOIRE

GENRES ET FORMES

RÉALISATION

PRODUCTION/DIFFUSION

TECHNIQUES

LIRE UN FILM

Le cinéma français contemporain

La vitalité du cinéma français a, ces dix dernières années, résisté aux attaques de la conjoncture. L'aide de l'État y est pour beaucoup, ainsi que le renouvellement des talents.

Classicismes et modernités

- Les auteurs issus de la Nouvelle Vague des années 60 confirment leur talent et leurs capacités créatrices, qu'il s'agisse de Godard (*Mozart for ever*, 1996), Chabrol (*La Cérémonie*, 1995), Rohmer (*Conte d'été*, 1996), Resnais (*On connaît la chanson*, 1997), Rivette (*Va savoir*, 2001) ou Pialat (*Van Gogh*, 1991).
- Ce courant « moderne », bien épaulé par André Téchiné (*Les Voleurs*, 1995), est accompagné par de solides représentants du cinéma classique de qualité, tels Sautet (*Nelly et M. Arnaud*, 1995) ou Tavernier (*L'Appât*, 1995). Mais ces deux courants sont vivifiés par des auteurs plus jeunes. Côté modernes : les adeptes d'un cinéma personnel, formellement aventureux (A. Desplechin, *La Sentinelle*, 1992). Côté classiques : les amoureux du scénario bien composé et du recours à des comédiens de renom (Jacques Audiard).
- Mais la postmodernité s'est manifestée dans des œuvres cultivant le visuel et le sonore en référence aux nouvelles images (clips, jeux vidéos, publicité) et au cinéma américain : Besson (*Léon*, 1994) et Jeunet (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 2001).
- Certains genres éprouvés se pérennisent sans grande évolution, comme l'adaptation littéraire de prestige (*Cyrano de Bergerac*, Jean-Paul Rappeneau, 1990). D'autres connaissent une sensible évolution, comme la comédie, sous l'influence d'auteurs et de comédiens venus du café-théâtre : Michel Blanc, Gérard Jugnot, Josiane Balasko, Christian Clavier (*Les Visiteurs*, Poiré, 1993).

Nouvelles tendances, nouvelles sensibilités ?

- Les critiques, les médias tentent de circonscrire des mouvements, des tendances significatives. C'est ainsi qu'on a pu évoquer les « films de femmes », les films « beurs » avec Medhi Charef, les « banlieue-films » (*La Haine*, Mathieu Kassowitz, 1995), les « postmodernes » avec Besson, Beineix, Carax. Les grosses productions européennes prestigieuses, tentant de concurrencer le cinéma américain, côtoient les films à petit budget.
- Une pléiade de jeunes acteurs croise les valeurs sûres (Gérard Depardieu, Catherine Deneuve, Daniel Auteuil, Michel Serrault). Les vedettes de la télévision tentent une percée (*Les Nuls*, *Les Inconnus*, Alain Chabat).
- Le cinéma français contemporain, s'il ne répugne pas aux grandes fresques historiques ou littéraires (*Le Hussard sur le toit*, Rappeneau, 1995, *Capitaine Conan*, Tavernier, 1996) et à la comédie populaire, demeure, comme hier, attaché aux chroniques intimistes ou sociales, à l'observation de la vie comme elle va ou ne va pas. Il est donc traversé par les questions actuelles, divorces et séparations, chômage, identités culturelles, perte des liens sociaux. Mais, réticent au film à thèse, très éloigné, d'une manière générale, du film militant des années 70, il est essentiellement descriptif, analytique, souvent poétique, même s'il s'agit d'une poésie plutôt sombre.

FEMMES CINÉASTES EN FRANCE

■ Un peu d'histoire

Les femmes occupent le plus souvent des postes subalternes : ouvrières (pour colorier les pellicules au pochoir, par exemple), monteuses, scriptes. Alice Guy, secrétaire de Léon Gaumont, fut cependant la première cinéaste professionnelle du monde (*La Fée aux choux*, 1898, fut suivie de nombreux films). Il faut attendre les années 20, avec Germaine Dulac, écrivain, scénariste, cinéaste (*La Fête espagnole*, 1919), puis les années 50, avec Jacqueline Audry (plus de quinze films, dont plusieurs adaptations de Colette : *Gigi*, *Mitsou*), pour voir une femme faire carrière dans le cinéma français, en dehors des comédiennes. Les années 50-60 voient quelques femmes énergiques imposer leur talent. Elles sont généralement issues d'un autre domaine artistique qui les a déjà consacrées. C'est le cas pour Agnès Varda, photographe (*La Pointe courte*, 1954 ; *Cléo de 5 à 7*, 1962) et Marguerite Duras, écrivain (scénario de *Hiroshima mon amour*, 1959 ; *La Musica*, 1966).

■ L'après-68

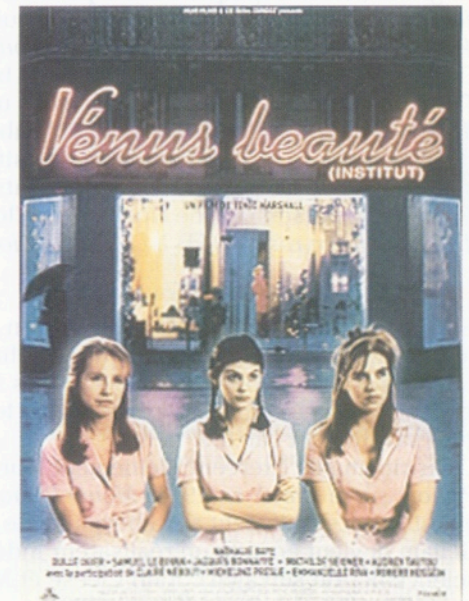
Une quinzaine de femmes accèdent à la réalisation entre 1968 et 1975, d'autres à la production. Ce sont souvent des enfants de la balie, parentes ou compagnes de professionnels du cinéma, telles Coline Serreau, Nina Companeez, Nadine Trintignant, Mag Bodard, Véra Belmont.

Des femmes scénaristes vont également jouer un rôle important auprès de réalisateurs de renom : Suzanne Schiffmann avec François Truffaut, Arlette Langmann avec Maurice Pialat, Danielle Thompson avec Gérard Oury. La profession offre, non sans difficultés, des postes de prestige aux femmes.

■ Aujourd'hui : un cinéma féminin ?

Comédiennes (Christine Pascal, Nicole Garcia), diplômées de l'Idhec ou de la Femis, parfois formées sur le tas, de nombreuses femmes réalisent des films. Claire Denis, Tonie Marshall, Pascale Ferran, Catherine Breillat, Noémie Lvovski, Sandrine Veysset ne sont que quelques noms parmi des dizaines d'autres. Elles n'accèdent pas aux gros budgets et pratiquent un cinéma intimiste.

Peut-on parler d'une écriture ou d'une sensibilité spécifiquement féminine ? Certes, les « films de femmes » traitent de questions contemporaines : crise du couple et de la famille, désarroi de la jeunesse, redéfinition des rôles sociaux. Mais ceci les rattache, en fait, à la modernité et à ses exigences esthétiques. Les cinéastes françaises affirment aujourd'hui la valeur et le rôle du cinéma d'auteur face à la production courante.



Vénus beauté : Institut
de Tonie Marshall en 1999.