

HISTOIRE DU CINÉMA FRANÇAIS

Jean-Pierre Jeancolas
Actualisation de Michel Marie

**HISTOIRE DU
CINÉMA FRANÇAIS**

DUNOD
POCHE

Les textes des chapitres 1 à 5 de l'ouvrage sont de Jean-Pierre Jeancolas (24 novembre 1937-25 septembre 2017). Le texte du chapitre 6, le choix du corpus iconographique de l'ensemble de l'ouvrage et l'actualisation de la bibliographie sont de Michel Marie.

NOUS NOUS ENGAGEONS EN FAVEUR DE L'ENVIRONNEMENT :



Nos livres sont imprimés sur des papiers certifiés pour réduire notre impact sur l'environnement.



Le format de nos ouvrages est pensé afin d'optimiser l'utilisation du papier.



Depuis plus de 30 ans, nous imprimons 70 % de nos livres en France et 25 % en Europe et nous mettons tout en œuvre pour augmenter cet engagement auprès des imprimeurs français.



Nous limitons l'utilisation du plastique sur nos ouvrages (film sur les couvertures et les livres).

© Nathan, 1995 pour la 1^{re} édition

© Armand Colin, 2005, 2011, 2019
pour les précédentes éditions

© Dunod, 2024 pour cette édition de poche

11 rue Paul-Bert, 92240 Malakoff

www.dunod.com

ISBN : 978-2-10-086186-6

SOMMAIRE

Avant-propos	3
1. Le temps du muet. 1896-1929	9
1. Les frères Lumière	10
2. Georges Méliès.....	11
3. Charles Pathé	12
4. Préhistoire	13
5. L'apogée du cinéma français. 1908-1913	17
6. 1914 ou l'effondrement.....	22
7. Les années vingt.....	26
8. L'avant-garde ou l'impressionnisme français.....	28
9. La production courante	31
10. Les Russes de Montreuil.....	36
2. Du parlant à la qualité française. 1929-1958.....	41
1. Le choc du parlant	41
2. La crise	44
3. Le dépassement du théâtre filmé	46
4. Réalismes.....	48
5. Le cinéma occupé : les structures	54
6. Le cinéma occupé : les films.....	58
7. Le cinéma occupé : les hommes	59
8. Après la guerre : reconstruire le cinéma	64
9. De l'après-guerre aux années cinquante	67
10. Cinéphilie et compagnie	77

3. La Nouvelle Vague, et après ?	81
1. Une génération complexe.....	81
2. Le cinéma et l'effet 68	90
3. Ordinaires années soixante-dix	92
4. Le cinéma relatif. 1975-1994	97
1. Cinéma et télévision.....	97
2. Un cinéma de diffuseurs.....	100
3. La fin des genres ?	105
4. Ouverture	107
5. Le triomphe des auteurs.....	109
6. Le premier cercle.....	110
7. Le deuxième cercle	113
8. Un troisième cercle ?	118
5. Quinze ans dans le second siècle. 1995-2010	123
1. Un environnement commercial qui s'est durci ...	123
2. Une apparente bonne santé	127
3. Des hommes, des femmes, des films	130
6. Les années 2010 et 2020	141
1. Économie et technique, la transition numérique	141
2. Quatre générations successives et plus de 3 700 films.....	148
Bibliographie commentée	195
Index des films cités	205

AVANT-PROPOS

1. À PREMIÈRE VUE, l'histoire du cinéma s'est coulée dans le moule des histoires d'un art telles que les temps classiques les avaient figées : la classification verticale en écoles nationales. Il y avait une colonne pour l'école italienne, une autre pour l'école française. S'agissant du septième art, cette approche demeure la plus pertinente. En effet, le cinéma n'est pas qu'un art, il serait opaque, inintelligible, si on le coupait des conditions socio-économiques de sa production et de sa commercialisation : le film n'a de sens que s'il est projeté devant un public, il implique une logistique (un lieu approprié, une installation technique). Il y a en amont du film un réseau de pesanteurs qui en sont indissociables.

Moins de vingt ans après ses premières manifestations, le cinéma a créé un modèle spécifique à chaque État producteur ; un modèle qui a assuré sa survie au fil d'un siècle de création, ou qui s'est désagrégé, faute de moyens ou d'intérêt. Le cinéma français, puisque c'est de lui qu'il s'agit ici, se perçoit depuis 1920 comme vivant une crise permanente, mais n'en continue pas moins à produire. Cette continuité presque parfaite (elle n'a été rompue que quelques mois au début de la Première Guerre mondiale, puis au début et lors de la phase terminale de la Seconde) est même une de ses singularités – surtout si on le compare aux autres cinémas européens, dont l'existence a été plus spasmodique. De 1895 à 2023, il n'y a pas eu une année sans production de films français. La seconde moitié de son premier siècle est définie par la mise en place en 1946 d'un mode de production original, constamment perfectionné, à savoir une tutelle acceptée de l'État sur les structures de production privées et un encadrement du marché, ce qui a été

déterminant pour assurer cette continuité. C'est ce mode de production qui était mis en cause dans la « guerre du GATT » qui a mobilisé la profession et les pouvoirs publics en 1993, dernier épisode à ce jour d'une compétition commerciale permanente entre le cinéma français et le cinéma américain, compétition soutenue qui marque une autre singularité du cinéma national.

2. Le cinéma est un art. Plus justement, la production du cinéma est animée par une frange créatrice qui a inventé un code narratif qu'elle n'a cessé de transgresser. Ces transgressions, qu'on les appelle ou non progrès, ont enrichi et diversifié la matière cinématographique. Elles ont été le fait d'individus à qui on a reconnu, pas toujours facilement, le statut d'auteur et ont défini des lignes de crête, imposé des personnalités, consacré un panthéon de cinéastes et de films, d'artistes et de films, d'artistes et de chefs-d'œuvre, à l'instar des six arts qui ont précédé le septième.

Une histoire du cinéma est tributaire de hiérarchies (de jugements, de classements, d'étiquettes) qu'ont imposées les pères fondateurs de la discipline (pour le cinéma français, Georges Michel Coissac qui se pensait historien, et Louis Delluc qui l'était sans le savoir), puis les traceurs des grandes perspectives : Georges Sadoul, Maurice Bardèche et Robert Brasillach, Jean Mitry. Par bonheur, le passé du cinéma n'est pas très lointain, la notion d'« archive » est encore plus récente, le travail d'identification, de classification et souvent de restauration du patrimoine cinématographique étant, quant à lui, tout à fait actuel. Le cinéma bouge encore. Il ne s'agit pas de jouer les iconoclastes, de briser les statues, mais, de découvertes en contre-histoire, de réévaluer au contact des œuvres des perspectives ou des jugements qui ne sont jamais sans appel.

Il va de soi qu'il ne s'agit pas d'opposer un cinéma populaire ou commercial, un « cinéma du samedi soir », à un cinéma d'art pensé comme tel. De Méliès à Renoir en passant par

Feuillade, quelques-uns des sociétaires les mieux ancrés dans notre panthéon ont été des cinéastes populaires. Les lignes de crête évoquées plus haut se discernent d'autant mieux que nous en sommes éloignés. Le cinéma contemporain, qui, à de rares exceptions près, n'est plus un cinéma populaire, résiste aux mises en perspective. Question de proximité, question aussi de statut du cinéma dans un univers audiovisuel en mouvement. La « politique des auteurs » avait été l'enjeu d'une bataille de critiques et d'esthètes il y a cinquante ans. La bataille a été gagnée, mais la victoire a entraîné un phénomène de dilution : la bonne volonté culturelle de deux générations d'amateurs de films a joué en faveur de l'« auteurisation » de cinéastes, qui eux-mêmes ont joué le jeu, consacrés souvent dès leur premier essai, ce qui a conduit à une atomisation de la création en d'innombrables nodules autarciques.

3. La mise en perspective du cinéma contemporain est également compliquée par une conséquence perverse de la prise en compte par les médias des pesanteurs économiques évoquées plus haut. La valorisation de l'économie de marché opérée avec succès à la fin des années quatre-vingt a conduit à un économisme de *drugstore* qui fausse l'approche même du septième art. La presse professionnelle est dans son rôle quand elle publie les données brutes du marché : le nombre d'entrées « faites » par un film « sorti » tel mercredi dans les salles parisiennes. La grande presse d'information prend le relais et publie ces mêmes données dans ses pages culturelles, au point de créer une confusion entre valeur artistique et rentabilité commerciale, de jeter l'opprobre sur les films qui n'atteignent qu'un public restreint, de faire tomber le mot échec comme un couperet sur une œuvre difficile ou incomprise.

Si le bon film était le film « qui marche », on aurait vite oublié le *Napoléon* de Gance, dont la version initiale de six heures a eu, en 1927, une carrière commerciale désastreuse. On aurait oublié *L'Atalante* de Vigo en 1934, désossé, avant

même sa mise sur le marché, par un troisième couteau de la Gaumont. On aurait oublié *La Règle du jeu*, à l'été 1939, dont l'échec public était tel que Renoir lui-même l'avait mutilé dans un mouvement de panique. Sans parler de *L'Hirondelle et la Mésange*, l'admirable film d'André Antoine qu'un accès de mauvaise humeur de Charles Pathé en 1920 a condamné à croupir dans des boîtes de fer jusqu'en 1982.

Cinq millions d'entrées font d'un film un succès commercial, dix millions d'entrées en font un événement qui a sa place dans une histoire socio-économique du cinéma. Un « bide » ne fait pas d'un film un échec artistique. Il importe de ne pas mélanger les rôles.

4. L'air du temps, enfin, est au déclin, à l'agonie ou à la mort du cinéma : le septième art n'aurait été que l'art d'un siècle. Un millénarisme fortement médiatisé conjugue la déploration sur l'état présent de la création avec une lecture commémorative ou nécrologique d'un passé survalorisé. On porte en terre cinq fois par an le dernier monstre sacré, l'ultime témoin de l'âge d'or. Les chroniqueurs n'ont pas assez d'adjectifs, pas assez d'emphase pour peindre une histoire d'invention épanouie, de brillants et de paillettes, de talents reconnus et de spectateurs heureux.

L'historien a un regard plus mesuré. La production du cinéma en ses temps classiques (entendons par là le temps où les films étaient consommés exclusivement dans les salles de cinéma) était hétéroclite. Chaque saison fournissait son lot de denrées communes, de films qui étaient à l'art cinématographique ce que la littérature de gare est à la Bibliothèque de la Pléiade. Ces films destinés à la consommation immédiate peuvent avec le temps avoir acquis un charme discret, lié au goût contemporain pour le kitsch ou à la présence à l'écran de comédiens familiers, ils peuvent présenter un intérêt au second degré pour l'historien des mentalités, ils n'en sont pas pour autant des moments de l'histoire du septième art. En réalité, la

production française d'une année est comparable à un iceberg : les « chefs-d'œuvre » (les films justiciables du panthéon évoqué plus haut), les films sur lesquels s'accordent les théoriciens, esthètes et historiens qui, de colloques en congrès, tentent d'affiner les lignes de crête, en seraient la partie émergée. Le reste, sous l'eau, serait la bibliothèque de gare...

Affinons. Les historiens du cinéma français – en particulier les historiens étrangers, anglo-saxons et italiens, pour qui le réalisme poétique demeure l'aune à laquelle ils s'obstinent à mesurer le cinéma hexagonal – s'accordent à considérer que l'avant-guerre (les années qui précèdent la Seconde Guerre mondiale) a été une période faste, ce qui n'est pas faux. Mais les grands films du temps du Front populaire, devenus des classiques universels, poussaient sur un terreau épais de « fernandelleries » et de mauvais théâtre filmé. En 1936, la France produit cent seize films, dont une demi-douzaine seulement peuvent être célébrés comme des monuments (et dans cette demi-douzaine figure, sans doute au premier rang, *Une partie de campagne* de Renoir qui n'a été montré au public que dix ans plus tard). En 1937, sept ou huit chefs-d'œuvre dominent une production de cent onze films. En 1938, ils sont six ou sept sur cent vingt-deux... Plus tard, les années à chefs-d'œuvre du cinéma français, 1943 ou 1959, ne modifient pas sensiblement la proportion. En 1943, un cinéma français presque autarcique produit quatre-vingt-deux films, dont huit sont remarquables (d'Autant-Lara, de Becker, Bresson, Clouzot, Grémillon notamment). En 1959, l'année de la Nouvelle Vague, sur cent trente-trois films, dix sont incontournables (dont ceux de Chabrol, Godard, Resnais, Rouch, Truffaut et toujours Bresson).

Même dilué dans un cinéma européen qui cherche ses limites et ses images, même lié pour le meilleur et pour le pire à la télévision qui à la fois le finance et le dessèche, le cinéma français des premières années deux mille ne démerite pas :

il aligne régulièrement une dizaine de films de premier plan chaque année, dont beaucoup sont l'œuvre de cinéastes jeunes. Si le cinéma français est menacé, c'est plus affaire de logistique que de créativité.

5. Mode d'emploi. Les pages qui suivent tentent de rendre compte d'un siècle de cinéma français. Il a été durant quinze ans le premier cinéma mondial, il est toujours un des cinq plus importants. Nous avons choisi, pour la clarté du propos, un découpage en bandes horizontales. Cette démarche, nécessaire pour un ouvrage historique, présente pourtant un inconvénient majeur : le tronçonnage des filmographies, des œuvres complètes de grands auteurs qui s'inscrivent dans le paysage comme des colonnes, plus ou moins sensibles à l'air du temps. Il a été nécessaire de segmenter, au mépris de la cohérence des auteurs, et de leur politique, la démarche créatrice d'un Renoir, d'un Bresson, d'un Resnais.

À qui souhaitera reconstituer la continuité (nécessairement sommaire dans les dimensions d'un ouvrage de ce type) d'une œuvre, le recours à l'index analytique devrait aider à retracer le cheminement de ceux qui ont fait le cinéma français.

LE TEMPS DU MUET. 1896-1929

L'HISTOIRE DONT IL EST QUESTION ici est celle du « cinéma spectacle » qui s'est rapidement constitué en septième art. Cette histoire commence le soir du 28 décembre 1895. Ce jour-là, les premiers spectateurs ont payé un franc un ticket d'entrée pour s'asseoir face à un écran blanc. Cela se passe au « Salon indien », dans les sous-sols du Grand Café, boulevard des Capucines à Paris. L'appareil de projection a été dessiné et breveté par les frères Lumière, industriels à Lyon, et c'est l'un d'entre eux, Louis, qui a « tourné » les premières bandes, dont chacune dure une cinquantaine de secondes. Dix « films », que les Lumière appellent des *vues*, sont projetés ce soir-là, le premier étant *La Sortie des usines Lumière à Lyon*.

L'invention d'un procédé permettant la prise de vues et la projection d'images animées était, dans cette dernière décennie du XIX^e siècle, « dans l'air du temps ». Des recherches parallèles étaient en cours en Angleterre, en Allemagne, et surtout aux États-Unis avec Dickson et Edison – ce dernier ayant apporté beaucoup en mettant au point le film, support souple large de 35 millimètres, en nitrate de cellulose, entraîné par une roue dentée grâce à une double rangée de perforations, et ce dès 1889 –, mais ce sont bien les Lumière qui ont constitué les premiers le cinéma en spectacle populaire de masse.

C'est en peu de mois qu'en 1896, en France, autour de l'outil mis au point par les frères Lumière, quelques hommes en définissent les usages possibles, et, par là même, orientent d'une manière durable ce que sera le cinéma de tout un siècle.

1. Les frères Lumière

Auguste et Louis Lumière souhaitent rentabiliser au plus vite la machine dans laquelle ils n'ont qu'une confiance relative (on connaît la célèbre phrase attribuée à Louis Lumière le jour où il a engagé un de ces jeunes gens dont il fera les premiers opérateurs professionnels : « Ce n'est pas une situation d'avenir que nous vous offrons, c'est plutôt un métier de forain, cela peut durer six mois, une année peut-être, peut-être moins... »).

Au cours du premier semestre de 1896, le *Cinématographe* Lumière est présenté avec un immense succès dans les principales capitales européennes et dans nombre de grandes villes du monde. Pour alimenter ces projections qui se multiplient aussi dans les villes et les foires françaises, les Lumière forment et envoient leurs opérateurs dans le monde entier. De leurs voyages souvent aventureux, ils envoient ou rapportent les « vues » qui se constituent en catalogues : les « listes » éditées par la firme (1 424 titres dans le catalogue imprimé en 1907) ne représenteraient qu'un tiers de la production totale.

Le nom de Lumière est, à juste titre, attaché à un certain type de cinéma qui sera qualifié plus tard de *documentaire*. Louis Lumière est le premier cinéaste du réel, qu'il sait organiser avec un sens aigu de l'image, du cadre, de l'éclairage, du mouvement et de la tension à l'intérieur d'un plan unique. Très tôt, les opérateurs maison tournent des *vues panoramiques* : installée sur un bateau ou sur un wagon, la caméra se déplace, anticipant le travelling. Pourtant, la firme lyonnaise a aussi produit et diffusé des films de fiction, comédies à gags (le célèbre *Arroseur arrosé*, un des dix films du 28 décembre) ou reconstitutions historiques – ces dernières après 1897, pour faire face à la concurrence de Méliès et de Pathé. Après 1898, la production Lumière diminue, jusqu'à s'interrompre définitivement vers 1905.

2. Georges Méliès

Georges Méliès, à la différence des Lumières, est d'abord un professionnel du spectacle. Issu d'une famille d'industriels cossus, il avait acheté un petit théâtre sur les boulevards – qui étaient alors le centre de la vie mondaine à Paris – et y donnait des spectacles d'*illusions* : prestidigitation, féerie et merveilleux, qu'il épiçait, dit-on, de ses « espiègleries ». En décembre 1895, il est un des premiers spectateurs des films du Salon indien et propose à Antoine Lumière (le père des inventeurs) de lui acheter un appareil pour 10 000 francs, ce que les Lumières refusent. Méliès se procure alors à Londres un appareil concurrent, qu'il bricole et rebaptise *Kinétograph*. Le 10 juin 1896, il tourne son premier film dans le jardin familial de Montreuil. Sitôt tirés, ses films sont projetés dans son Théâtre Robert Houdin où ils remplacent les séances de prestidigitation. Méliès crée ensuite une société de production, la Star Film, fait construire son premier studio durant l'hiver 1896, puis un second en 1908. Il y tournera entre six cents et huit cents films, quelques vues documentaires, des actualités reconstituées, des films historiques (une *Jeanne d'Arc* en douze tableaux produite en 1900) et quantité de fantaisies, de féeries, de diableries pétillantes qui assureront son succès. Il travaille généralement dans des décors peints sur toile, bien qu'il lui arrive aussi de sortir sa caméra en plein air, emploie des acteurs familiers, et prend un plaisir visible à paraître en personne devant la caméra. Ses films sont exploités en noir et blanc et en couleur – la pellicule est alors coloriée à la main dans des ateliers où travaillent plusieurs dizaines d'ouvrières. L'activité de la Star Film est telle qu'en 1902, Georges Méliès envoie son frère Gaston aux États-Unis : la succursale américaine de la firme est créée en 1903. C'est dans ces années que l'art de Méliès atteint son apogée (*Le Voyage dans la lune* en 1902). Mais il évolue peu et, après 1905, le public se lasse. La production de la Star Film cesse en 1912.

3. Charles Pathé

Charles Pathé, enfin, est l'homme qui, le premier, fait du cinéma une industrie. Après avoir exercé divers petits métiers et tenté vainement de faire fortune en Argentine, il exploite sur les champs de foire de Seine-et-Marne un phonographe Edison (ses clients paient dix centimes pour entendre un air à la mode) quand il découvre, en 1896, le cinématographe. Il s'associe avec un ingénieur, Henri Joly, pour fabriquer des appareils permettant d'enregistrer et de projeter des films, qu'ils baptisent l'*Eknétographe* Pathé. Dès 1896, il crée la première société Pathé-Frères. Pour alimenter les machines qu'il vend, il trouve une solution qu'il résume dans ses mémoires : « Je me procurai quelques films Edison et, sans y voir de malice, je les duplicatai (*sic*). » La société, au capital de 40 000 francs, s'oriente à la fois vers le son et vers l'image, vers le phonographe et vers le cinéma. Pour ce qui est du cinéma, Pathé installe ses premiers ateliers à Vincennes.

Les affaires marchent bien : Pathé est contacté par un financier, Grivolos, qui représente un groupe puissant soutenu par plusieurs banques dont, déjà, le Crédit lyonnais. Ils créent une nouvelle société Pathé-Frères au capital cette fois d'un million de francs, qui est constituée le 28 décembre 1897. C'est deux ans jour pour jour après la première séance du Grand Café que le cinéma entre dans le champ de la grande finance : il a été une industrie bien avant d'être reconnu comme un art.

En 1901, Charles Pathé achète, toujours à Vincennes, un vaste terrain où il édifie sa première « usine ». Une seconde suivra à Joinville. Il s'agit de produire massivement de la pellicule positive impressionnée après avoir importé la pellicule vierge des États-Unis. Ces films sont vendus au mètre, en noir et blanc ou coloriés, à des forains qui sont les premiers vecteurs d'un média qui touche alors exclusivement le public populaire. Entre 1902 et 1904, Pathé ouvre ses premières succursales à

l'étranger : Berlin, Vienne, Milan, Londres, Moscou (la Pathé-Rouss), et surtout New York d'où la filiale Pathé Exchange rayonne sur toute l'Amérique du Nord. Dès 1897, des opérateurs vinciennes tournent des scènes d'actualités et des saynètes comiques ou grivoises sur un plateau sommaire. En 1902, Charles Pathé construit un grand « théâtre de poses » (studio), à quelques dizaines de mètres du premier, rue du Bois, puis un troisième à Montreuil deux ans plus tard.

En 1900, Charles Pathé a engagé comme directeur artistique Ferdinand Zecca (ancien acteur de café-concert) qui règne avec autorité sur une foule d'opérateurs, d'acteurs, de décorateurs, d'ouvriers et de régisseurs, la notion d'auteur comme celle de metteur en scène n'étant alors pas définies.

La firme Pathé qui, en 1903, prend pour emblème un fier coq gaulois, produit soixante-dix films en 1901, trois cent cinquante en 1902 et plus de cinq cents en 1903, soit dix films par semaine ! Les principaux collaborateurs de Zecca, Georges Hatot et Lucien Nonguet, dirigent les tournages, mais n'en sont pas crédités. C'est en 1905 que Zecca engage un fringant jeune homme qui tentait laborieusement de se faire un nom au théâtre, Max Linder.

4. Préhistoire

Il est évidemment schématique de résumer les premières années du cinéma français aux trois noms de Lumière, Méliès et Pathé. D'autres chercheurs, d'autres firmes et des bricoleurs tentent de se faire une place au soleil, souvent en vain. Ce n'est pas le cas de **Léon Gaumont** qui dirige en 1895 le Comptoir général de photographie et se passionne pour la recherche, armé d'une solide formation d'ingénieur. En 1896, il lance sur le marché un appareil de cinéma, le *Chronophotographe*, mis au point par un autre pionnier, Georges Demeny. Il semble acquis que c'est dès le printemps 1897 que la firme Léon

Gaumont et Cie a produit ses premiers films aux Buttes-Chaumont, à Paris. Très tôt (dès 1896, dit-elle, mais il est probable qu'elle « vieillit » ses souvenirs de quelques années), la propre secrétaire de Léon Gaumont dirige de nombreux tournages, dont celui de *La Fée aux choux*. Quelle qu'en soit la date, il est incontestable qu'Alice Guy (elle avait 25 ans en 1898) est la première cinéaste professionnelle au monde. L'activité des ateliers de la rue des Alouettes, agrandis sous le nom de cité Elgé (L.G., pour Léon Gaumont), s'amplifie et fait une place croissante au cinéma. En 1906, l'entreprise augmente son capital et prend une nouvelle raison sociale : c'est la Société des Établissements Gaumont (SEG), qui produit cette année-là quelque cent soixante-quinze films qui ne sont pour la plupart pas attribués à un auteur particulier, à l'instar de ceux de la Pathé. En 1906, les metteurs en scène les plus en vue chez Gaumont sont Roméo Bosetti, Victorin Jasset et Louis Feuillade qui, le 1^{er} janvier 1907, y prend les fonctions de « Chef des services des théâtres et de la prise de vue ».

À quoi ressemblent ces films « préhistoriques » du cinéma français ? On s'en fait une idée de plus en plus précise au rythme de la parution des catalogues des grandes firmes et des monographies sur leur activité, ainsi que du travail de classification et de restauration en cours dans les archives du monde entier. Les films sont courts, de 25 à 120 mètres pour les productions courantes, jusqu'à 250 mètres pour les « superproductions » en six ou huit tableaux. Les indications sont données en mètres, à la fois parce que le prix de vente était calculé au métrage et parce qu'aucune durée n'était vraiment prévisible : elle dépendait de la régularité du projectionniste qui « tournait » à la manivelle.

On peut risquer une typologie sommaire des bandes qui faisaient les délices d'un public peu difficile. D'abord des « vues » dans la tradition des Lumière : innombrables rues et places de Paris, bords de mer et sites touristiques, paysages plus ou moins honnêtement exotiques agrémentés de danses ou de fantasias

rapportées par des opérateurs globe-trotters. S'y rattachent des manifestations officielles (avec une affection particulière pour les têtes couronnées : on voit beaucoup de souverains britanniques ou de tsars parcourant gravement le tapis rouge qui joint un palais à un carrosse) et des scènes militaires filmées lors d'un défilé ou sur un champ de manœuvres : la cavalerie, alors l'arme d'élite de toutes les armées européennes, était spectaculaire. On peut encore faire état de films courts popularisant le mouvement d'une danseuse, d'une vedette de café-concert ou d'un acteur de théâtre. Lors de l'Exposition universelle de 1900, on avait filmé (et souvent enregistré, en tentant par divers procédés de synchroniser l'image et le son) les gloires des scènes parisiennes.

Le public était également friand d'actualités reconstituées. Ainsi, dès l'automne 1899, Méliès avait mis sur le marché une *Affaire Dreyfus* en onze épisodes, et Pathé en proposait une autre en huit tableaux. On tourne, entre les terrains vagues de Montreuil, le bois de Vincennes et les abords des Buttes-Chaumont, des épisodes de la guerre de Cuba en 1898, puis de la guerre des Boers. On filme aussi, toujours à Vincennes, des épisodes de la guerre russo-japonaise et de la révolution russe de 1905 – dont une *Révolution en Russie* de Lucien Nonguet qui racontait, vingt ans avant Eisenstein, la révolte des marins du *Potemkine*...

Les scènes bibliques et religieuses sont également caractéristiques de ce cinéma des premiers temps. Même l'éphémère producteur Pirou, spécialisé dans le film grivois, a fait tourner une *Passion* (du Christ) en sept tableaux, à l'initiative d'un honorable jésuite. Il y eut une *Vie du Christ* chez Gaumont, « en onze tableaux inédits inspirés d'après les tableaux des grands maîtres », probablement mise en scène par Alice Guy, et chez Pathé une *Vie et Passion du Christ*, vendue au choix en neuf tableaux (170 mètres, 350 francs) ou en seize tableaux (335 mètres, 680 francs). Le sujet, inépuisable, sera souvent repris jusqu'à la guerre.

Il y a surtout les innombrables scènes comiques qui, après 1905, sont souvent des poursuites (une, puis deux, puis trois, puis dix personnes courent après un voleur, un animal, un enfant turbulent, un vélo volé ou... une perruque arrachée par le vent). Nous avons déjà évoqué les scènes grivoises (le catalogue Pathé précisait dès 1904 : « Scènes grivoises d'un caractère piquant »), généralement fondées sur la mécanique (fort chaste) d'un déshabillage dont un cache pouvait suggérer qu'il était filmé à travers un trou de serrure.

En 1902, enfin, apparaissent chez Pathé les « scènes dramatiques et réalistes » dont le prototype pourrait être *Les Victimes de l'alcoolisme* (Ferdinand Zecca). Le « réalisme » est tout de convention : tournage en studio de tableaux évoquant le monde ouvrier et ses lieux de vie, tavernes plus souvent qu'ateliers, traités en toiles peintes. L'intention est d'abord moralisatrice.

La typologie des films nous aide à comprendre les publics qui étaient visés : ce cinéma était consommé surtout par des urbains, peu fortunés, peu cultivés, que le hasard réunissait un jour de promenade ou de foire – ceux-là même que l'on retrouve engagés dans les poursuites de 1905 ou 1906 : des enfants, des bonnes d'enfants, des militaires, des concierges, des ramoneurs, des artisans identifiables à leurs attributs spécifiques, vitriers, pâtisseries ou livreurs (d'objets pondéreux, genre piano ou armoire normande...), des sergents (policiers) embarrassés dans leur pèlerine...

Le cinéma de 1905 est rarement consommé dans des salles spécialisées. On montre des films, parmi d'autres attractions, dans des cafés-concerts, dans des brasseries, et surtout dans des espaces mobiles que des forains promènent de ville en ville, de foire en foire. Il existe alors des forains « haut de gamme » – tel Jérôme Dulaar qui, dès 1898, promène dans les villes du Sud-Est son Théâtre Mondain (35 mètres de long, 15 de large, 120 fauteuils, des banquettes de velours rouge et des bancs de bois) – achetant directement les films chez Méliès,

Pathé ou Gaumont, des forains plus modestes qui rachètent ces films d'occasion et les montrent dans les bourgs et les foires de moindre importance, et enfin des forains pauvres, souvent des gitans, qui achèvent d'user des copies épuisées. Certaines copies antérieures à 1914 seront retrouvées, encore en exploitation, au début des années quarante.

5. L'apogée du cinéma français. 1908-1913

Les années 1907 et 1908 marquent le premier tournant dans l'histoire du cinéma français. En août 1907, c'est le « coup d'état » de Charles Pathé, qui annonce que c'en est fini du film vendu au mètre. Désormais, les films seront loués aux exploitants par l'intermédiaire de sociétés concessionnaires. Cette mesure prend acte de la sédentarisation progressive des lieux de projection (le 1^{er} décembre 1906, Pathé en personne avait inauguré une salle luxueuse sur les boulevards, l'Omnia-Pathé), et elle définit une structure qui est encore aujourd'hui celle de la « profession ». En plaçant le distributeur entre le producteur et l'exploitant, Pathé a inventé (aussi) la trinité qui préside au marché du cinéma.

Quelques mois plus tard, en février 1908, l'homme d'affaires Paul Lafitte crée la Société du Film d'Art, appuyé par quelques académiciens et des acteurs de la Comédie-Française. Le but explicite est de produire des films dignes d'un public cultivé, familier du répertoire classique. Le Film d'Art fait construire un studio à Neuilly (il est significatif qu'il tourne le dos à la banlieue plébéienne de Méliès et de Pathé pour prendre ses aises dans les beaux quartiers) et, en mai 1908, André Calmettes et Charles Le Bargy « de la Comédie-Française » tournent *L'Assassinat du duc de Guise* (scénario de Henri Lavedan « de l'Académie française », musique d'accompagnement de Camille Saint-Saëns). Le film sort en novembre, avec trois autres productions de la firme. C'est un triomphe dont la presse rend compte. Admiré par

les beaux esprits, il s'inscrit pourtant dans le droit-fil des mises en scène de Méliès (prise de vue frontale, décors peints, construction en tableaux). L'empreinte du théâtre demeure, mais tout y est plus soigné, plus riche, et on sent dans le travail des acteurs une volonté d'individualiser, voire d'intérioriser les personnages. L'initiative de Lafitte a provoqué la réaction immédiate de Charles Pathé qui crée dès juin 1908 la SCAGL (Société cinématographique des auteurs et gens de lettres) dont les ambitions sont voisines. La SCAGL, dirigée par Pierre Decourcelle, s'installe dans un studio tout neuf édifié à Joinville. L'expression « Film d'Art » est restée pour désigner une nouvelle manière de conjuguer le cinéma, que les films soient produits par l'éphémère firme de Lafitte, par la SCAGL ou par d'autres concurrents en France, puis en Italie et aux États-Unis, où il eut une influence considérable. Le Film d'Art eut le mérite d'élargir (par le haut) le public du cinéma, et de donner au cinématographe la respectabilité, premier stade de sa reconnaissance comme un art.

Revenons à 1908. Pathé prospère et crée hors de France des filiales destinées à produire des films locaux, et non plus seulement à diffuser des films « *made in Vincennes* », à Rome, Moscou, Vienne, Budapest, Londres et naturellement aux États-Unis. Des agences sont ouvertes dans le monde entier, comme en Chine, à Calcutta ou à Singapour. En 1908 toujours, Pathé lance le *Pathé-Faits-Divers* qui deviendra vite le *Pathé-Journal*, les premières actualités (réelles cette fois) hebdomadaires. Enfin, en 1909 et 1910, il construit à Vincennes le chaînon qui manquait à l'énorme outil industriel qu'il forgeait d'une manière à la fois patiente et peu cohérente en juxtaposant des filiales autour d'un noyau central : une usine de pellicule vierge qui le libère de la tutelle des Américains. Dans l'ombre de Pathé, Gaumont est également en expansion et internationalise son activité. Dans le même temps, des firmes nouvelles apparaissent : Éclipse (studios à Boulogne), Lux, rapidement absorbée par Pathé, et surtout Éclair à Épinay. Vers 1910,



1 *Le Mystère des roches de Kador*, Léonce Perret, 1912.

l'hégémonie du cinéma français sur les marchés mondiaux, et surtout sur le riche marché américain, est flagrante. Georges Sadoul estime d'ailleurs que 60 à 70 % des films vendus dans le monde sortaient des studios français, Pathé se taillant la part du lion. En effet, en 1908, Pathé vendait aux États-Unis deux fois plus de films que toutes les firmes américaines réunies. Dans ces années d'une prospérité qui se découvrira vite fragile (de l'autre côté de l'Atlantique, le cinéma américain monte en puissance), on prend conscience de la création cinématographique, de l'individualisation des œuvres, donc de l'existence d'auteurs. Ainsi, de la production de masse se dégagent des petits maîtres et d'authentiques artistes.

C'est d'abord « l'âge d'or » du cinéma comique. Chez Pathé, il y a André Deed qui, sous le nom d'écran de Boireau, a été la vedette de dizaines de bandes tournées avec un certain soin. Après s'être expatrié en Italie, où il devient Cretinetti, il fera

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

C'est encore dans les marges du comique que s'exerce le talent d'**Émile Cohl**, pionnier du dessin animé qui mêle les silhouettes dessinées et les acteurs filmés (il travaille successivement pour Gaumont, Pathé, Éclipse et Éclair).

On adapte quantité de mélodrames et de romans populaires, voire d'œuvres littéraires (Zola ou Hugo), dans des productions de plus en plus longues. On peut ainsi parler de long métrage dès 1911. La veine réaliste introduite chez Pathé au temps de Zecca se développe : les grèves, les accidents du travail deviennent l'argument de scénarios qui effleurent la question sociale, sans jamais mettre en question l'ordre établi. La lutte des classes est toujours un malentendu dissipé dans les dernières images par une réconciliation de l'excellent ouvrier et