



HAL
open science

Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Copyright, droit d'auteur et division du travail (années 1900-2010)

Jérôme Pacouret

► To cite this version:

Jérôme Pacouret. Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Copyright, droit d'auteur et division du travail (années 1900-2010). Sociologie. PSL Research University; EHESS, 2018. Français. NNT: . tel-01986825

HAL Id: tel-01986825

<https://hal.science/tel-01986825>

Submitted on 25 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse de doctorat de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres

Préparée à l'Ecole des hautes études en sciences sociales

Jérôme PACOURET

Centre européen de sociologie et de science politique

QU'EST-CE QU'UN AUTEUR DE CINEMA ?

Copyright, droit d'auteur et division du travail (années 1900-2010)

Thèse soutenue le 3 septembre 2018

Jury :

M. Philippe BOUQUILLION, professeur à l'Université Paris 13

M. Didier DEMAZIERE, directeur de recherche au CNRS

M. Julien DUVAL, directeur de recherche au CNRS

Mme Liora ISRAEL, maîtresse de conférences à l'EHESS

Mme Violaine ROUSSEL, professeure à l'Université Paris 8

Mme Gisèle SAPIRO, directrice de recherche au CNRS, directrice d'études à l'EHESS, directrice de la thèse

Résumé

Pourquoi les films de cinéma sont-ils souvent attribués à des auteurs alors même que leurs génériques énumèrent des dizaines de noms propres et de noms de métiers ? A la suite de Michel Foucault et de sa définition de la « fonction-auteur » comme forme d'appropriation des discours, cette thèse étudie la genèse et l'existence des auteurs de films au prisme des luttes de définition de leurs droits de propriété. Plutôt que de considérer les auteurs de cinéma comme ceux qui « font » les films ou comme une fiction occultant le caractère collectif de leur fabrication, elle montre que les auteurs sont les produits d'une division du travail cinématographique et des rapports de domination qui la traversent. Ce travail, inscrit dans une perspective de sociologie historique, adopte un référentiel binational centré sur la France et les Etats-Unis, où les auteurs de films ne disposent pas des mêmes droits. Il vise à objectiver les dimensions nationales, internationales et transnationales de l'appropriation des films. La période étudiée débute au moment où des personnes et des groupes ont été définis juridiquement comme des auteurs de cinéma : dès les années 1900.

La première partie de ce texte est consacrée à la définition du droit de propriété des films depuis l'émergence du cinéma jusqu'à l'adoption de la loi du 11 mars 1957 et du Copyright Act de 1976. Après des décennies de débats, ces lois ont défini différemment l'identité et les droits des auteurs de films. A partir de publications juridiques, cinématographiques et parlementaires, on étudie ces lois comme les résultats d'un travail de codification structuré par des normes préexistantes et par les relations entre les acteurs qui ont participé à leur rédaction. Le développement du droit de propriété cinématographique est à la fois la cause et la conséquence de la constitution d'un espace de négociation regroupant des professionnels du droit, des hauts fonctionnaires, des professionnels de la politique et des organisations professionnelles du cinéma, dont certaines se sont constituées dans le but de défendre le statut d'auteur de leurs membres. La thèse montre ce que les normes du droit de propriété cinématographique français et américain doivent aux savoir-faire et concurrences entre des experts du droit de propriété intellectuelle, ainsi qu'aux relations entre des organisations professionnelles inégalement dotées en ressources économiques, juridiques et politiques. En examinant les révisions de la Convention de Berne, on analyse les interdépendances entre les processus de définition des normes nationales et internationales de la propriété des films.

La deuxième partie de la thèse prolonge et dépasse l'étude du droit de propriété en analysant l'appropriation des films comme une relation structurée par la division du travail cinématographique et social. Les luttes de définition de l'auteur de film qui ont débuté dans les années 1910 ont contribué à la hiérarchisation du personnel cinématographique et à la différenciation de la valeur cinématographique par rapport à d'autres formes de valeur économique et artistique. Des témoignages, autobiographies et publications cinématographiques permettent de montrer que l'attribution des films à des auteurs dépend de diverses relations de production, de diffusion et de valorisation des films, comme la répartition des tâches et du pouvoir entre le personnel, les incertitudes et inégalités qui structurent les trajectoires des prétendants au statut d'auteur et les vertus cognitives et distinctives de la fonction-auteur employée par les critiques et une fraction des spectateurs. On mobilise pour cela les travaux de Pierre Bourdieu sur les champs de production culturelle, d'Howard Becker sur les mondes de l'art et d'autres recherches sur les professions et artistiques et non-artistiques. En outre, la thèse constate que les hiérarchies professionnelles du cinéma se sont construites à l'intersection de rapports de domination communs à différents domaines d'activité. Par exemple, le genre a servi à hiérarchiser les groupes professionnels, à répartir le travail

cinématographique et à exclure les femmes de certains métiers du cinéma. Le cinéma a produit d'immenses inégalités de richesse qui ont attisées les luttes de définition de l'auteur et accru le prestige de certains métiers. La thèse explique également ce que les hiérarchies professionnelles du cinéma doivent à des échanges transnationaux, des concurrences internationales et aux nationalismes et universalismes cinématographiques. A cette fin, elle objectivise les asymétries de la division internationale du travail cinématographique, à l'aide des concepts de centre et de périphérie employés par la théorie des systèmes-monde, de travaux sur les échanges internationaux de biens culturels et de données sur les palmarès de festivals internationaux et la production et les échanges de films.

La troisième partie est centrée sur les cinéastes et leur mobilisation autour du droit de propriété des films depuis les années 1960. En négociant des conventions collectives, la loi du 3 juillet 1985 sur le droit d'auteur, l'adhésion des Etats-Unis à la Convention de Berne et des lois réprimant les pratiques dites de téléchargement illégal (comme les lois HADOPI et SOPA), des réalisateurs, des réalisatrices et leurs organisations ont fait valoir le statut d'auteur pour obtenir ou défendre des droits censés accroître leur pouvoir, leur reconnaissance et leurs revenus. Leurs revendications ont été dénoncées par des cinéastes remettant en cause la notion d'auteur, la propriété des œuvres et/ou les intérêts d'entreprises dominantes. Les alliances et divisions des cinéastes français sont rapportées à leurs trajectoires cinématographiques grâce au concept de champ et à des données prosopographiques traitées en combinant les méthodes de l'analyse des correspondances multiples et de l'analyse de réseaux. La thèse étudie la division du travail de représentation des cinéastes entre des professionnels plus ou moins connus et reconnus, des militants et des dirigeants de sociétés d'auteurs. Sur la base d'entretiens et d'observations, on observe les points de vue des cinéastes français sur leurs droits de propriété et sur la répartition de l'argent entre les groupes professionnels du cinéma. Ces points de vue varient en fonction des positions des cinéastes dans la division du travail cinématographique, dans le champ du cinéma et dans des hiérarchies économiques, objectivées à l'aide de données statistiques.

Ce travail s'adresse ainsi aux personnes intéressées par l'histoire du droit d'auteur, du copyright, du cinéma, de ses auteurs et de leurs modes de production ; aux personnes réfléchissant à la division, la hiérarchisation et l'appropriation du travail artistique ou non-artistique ; aux personnes intéressées par les approches transnationales.

Mots clés : propriété intellectuelle, cinéma, auteurs, artistes, hiérarchies professionnelles, champ, monde, mobilisations, international, argent, capital

QU'EST-CE QU'UN AUTEUR DE CINEMA ?

Copyright, droit d'auteur et division du travail (années 1900-2010)

A mes parents

Table des matières

Résumé	1
Table des matières	7
Introduction. Qu'est-ce qu'un film attaché ?	13
La création des créateurs de films.....	17
Codifications de la propriété cinématographique	27
Les cinéastes et leurs droits	36
Un référentiel binational	38
Méthodes et sources.....	46
Périodisation et plan de la thèse	52
PREMIERE PARTIE. L'écriture du droit de propriété cinématographique	55
Chapitre 1. Différenciation et internationalisation du droit de propriété cinématographique (années 1890-1940)	57
L'association du cinéma à la propriété littéraire et artistique	63
Le droit de reproduction des films.....	63
Les contrefaçons cinématographiques d'œuvres littéraires et artistiques	67
Berlin, année zéro du droit international de la propriété cinématographique	69
L'intégration des œuvres cinématographiques au Copyright Act	73
Les premières luttes de définition juridique de l'auteur de film.....	76
Les premières organisations de prétendants au statut d'auteur : syndicats de producteurs et sociétés d'auteurs.....	77
La Convention de Berne entre la conférence de Berlin et la conférence de Rome (1928)	83

Les projets de ratification de la Convention de Berne par les Etats-Unis des années 1920	89
Les contrats-types entre producteurs et sociétés d'auteurs	91
La propriété cinématographique en crise	93
Les organisations et conventions collectives du New Deal et du Front populaire	94
Les projets de révision de la Convention de Berne et de Convention universelle du droit d'auteur	99
Les Etats-Unis et la Convention de Berne (suite)	106
Les projets de loi « Jean Zay »	109
Le droit de propriété cinématographique pendant la Seconde Guerre mondiale et à l'aube de la Guerre froide	115
De l'internationalisation à l'eupéanisation du droit de propriété cinématographique	115
La propriété cinématographique et les corporations de Vichy	119
La propriété des scénarios à l'heure du maccarthysme : l'American Authors Authority	123
Chapitre 2. Deux « œuvres collectives » : le droit de propriété cinématographique selon la loi du 11 mars 1957 et le Copyright Act de 1976	133
Les justifications du droit d'auteur, du copyright et de leurs réécritures	136
Principes du droit d'auteur et du copyright	136
Modernisation et universalisation du droit d'auteur et du copyright	141
Négociations et définitions du droit de propriété cinématographique	144
Les films de cinéma : objets de propriété littéraire et artistique, œuvres de collaboration et works-made-for-hire	144
La Commission de la propriété intellectuelle à la recherche des (créateurs des) parties essentielles du film	148
Le Copyright Office, arbitre des relations entre employeurs et employés	156
Les rémunérations des auteurs de films français	165
Les rémunérations des auteurs non-salariés américains	168
Le droit moral et les droits moraux des auteurs de films	172
Les relations des négociateurs	177
Les normes de la réécriture des normes	177
Les gardiens des traditions juridiques nationales	186
Pouvoirs et alliances des organisations d'auteurs de films	192
Propriété cinématographique et politiques publiques	198
La dépolitisation du droit de propriété cinématographique	202

DEUXIEME PARTIE. Division du travail de création des auteurs 211

Chapitre 3. La valeur des auteurs : définitions de l'auteur de film et différenciation du cinéma 213

Qu'est-ce qu'un (auteur de) film ? 215

Le producteur : entrepreneur et chef d'orchestre..... 216

Les écrivains de l'écran 221

Le réalisateur comme peintre, compositeur et auteur 226

L'auteur de cinéma, la littérature et le théâtre..... 232

Ecrivains, compositeurs et peintres de cinéma 232

L'adaptation comme création 238

Art de l'image et théâtre filmé..... 240

L'auteur, l'industrie et le peuple..... 243

L'art et l'auteur contre l'industrie 244

L'art populaire 247

Chapitre 4. Division du travail cinématographique et monopolisation de la valeur des films 253

La manufacture des auteurs de cinéma 258

Le personnel et la répartition des tâches..... 258

L'auteur, c'est le plus fort 265

La répartition des postes 274

Devenirs d'auteurs..... 278

Le baptême des auteurs..... 279

You're only as good as your last picture 282

Confirmation et émotions 288

La projection de la croyance..... 291

Les critiques des réalisateurs 291

Les salles de cinéma d'auteur 296

La cinéphilie d'auteur et les autres 299

Chapitre 5. Genre, classe, race et humanité des auteurs de cinéma 312

Auteur de cinéma, c'est un métier d'homme 316

Le papa et le scénariste 316

La division du travail cinématographique entre les sexes 321

La production cinématographique du genre 327

Une image de l'espace social	338
Exploitation cinématographique et valeur cinématographique de l'argent	338
Les ascètes de l'ostentation.....	346
Les mondanités des auteurs de cinéma	353
Race et (sur)humanité des auteurs de films.....	360
La racialisation du personnel et des hiérarchies professionnelles.....	360
Humanité et divinité des auteurs de films	364
Chapitre 6. Nationalismes, universalismes et internationales des auteurs de films.....	373
 La coproduction internationale des cinémas nationaux et des auteurs de films.....	379
Le développement transnational de la division du travail cinématographique	379
Auteurs d'Amérique, Hollywood anonyme et individualisme français.....	385
Nationalismes et universalismes cinématographiques	393
« Etre personnel, être national » : nationalisation et hiérarchisation du personnel.....	404
 Les internationales d'auteurs.....	410
La Fédération internationale des associations de producteurs de films : le cinéma comme industrie internationale.....	410
La fondation et les revendications de la Fédération internationale des auteurs de films.....	417
Universalisme, nationalisme et responsabilité des créateurs	424
 La division internationale du travail cinématographique.....	428
Centre et périphéries cinématographiques	429
La valeur symbolique des cinémas nationaux.....	437
Internationale de l'Ouest, internationale de l'Est.....	441
TROISIEME PARTIE. Les propriétés des cinéastes	449
Chapitre 7. Auteurs, propriétaires ou ni l'un ni l'autre : les cinéastes et le droit de propriété des films des années 1960 aux années 1990	451
 La propriété cinématographique à la croisée des Vagues	456
La révolution des propriétaires : fondation de la Société des réalisateurs de films	456
Les auteurs-salariés de la DGA.....	460
Anciens et nouveaux représentants des réalisateurs	464
 L'auteur mis à nu par ses ex-prétendants mêmes.....	470
Politiques de la mort de l'auteur	470
De la Politique des auteurs aux dénonciations politiques de l'auteur.....	477
 Droits et devoirs des auteurs pendant les années 1980 et 1990	488

La loi du 3 juillet 1985 et la coupure publicitaire	488
Un droit moral pour les auteurs-salariés américains	496
Le droit d’auteur, le copyright et l’exception culturelle.....	506
Les défenseurs du droit d’auteur et du droit moral des années 1980 et 1990	518
Désappropriations, réappropriations et création	523

Chapitre 8. Logiques d’engagement des cinéastes au sujet du téléchargement **535**

Les réalisateurs et les pirates.....537

La répression du téléchargement	538
Défendre le cinéma contre le vol.....	546
Les dénonciations de la lutte contre le téléchargement (et du droit de propriété des films)	554

L’espace des cinéastes mobilisés au sujet du téléchargement.....559

Les partisans de la répression	559
Les opposants aux lois anti-téléchargement	565
Relations et coopérations des réalisateurs français mobilisés au sujet du téléchargement illégal	571

Division du travail de représentation des cinéastes au sujet du téléchargement illégal **579**

La collaboration des organisations de producteurs et de réalisateurs.....	580
Organisations professionnelles et représentation du champ du cinéma	585
Les militants de la propriété cinématographique.....	592
L’anti-corporatisme des opposants à la lutte contre le téléchargement illégal.....	601
Rétributions et risques de l’engagement dans les luttes autour du droit d’auteur	609
Luttes autour du droit d’auteur et divisions politiques	614

Chapitre 9. L’argent et les droits des auteurs 623

Points de vue d’auteurs sur le droit d’auteur 628

Le droit des auteurs.....	628
« Si on enlève le droit moral je crois qu’il n’y a plus d’œuvre »	637
Les justes proportions.....	644
Les valeurs des droits, des parts et des salaires	648
« le système américain est un système encore plus mercantile » (ou le copyright des Français)	653

L’argent des auteurs et l’argent des autres..... 658

Producteurs : voleurs ! (tout est pardonné).....	658
« Si la star est payée un million d’euros il n’y a pas de raison que le réalisateur soit payé... voilà »	672
Mes chers techniciens	675

La création cinématographique d'inégalités économiques	685
Salariés, auteurs et producteurs : les modes de rémunération des réalisateurs de films	686
Les inégalités de rémunération entre les cinéastes.....	690
Les rémunérations du personnel de production des films.....	701
Conclusion. Qu'est-ce qu'un auteur (de cinéma) ?	715
Les auteurs du droit de propriété cinématographique.....	715
Dominations d'auteur	723
Auteurs de vues	731
Longue vie à l'auteur ! Vive la baleine !	734
<i>Post scriptum. Poissons attachés et poissons perdus.....</i>	737
Bibliographie.....	745
Droit de propriété littéraire, artistique et cinématographique.....	745
Cinéma	747
Généralités	747
Distribution, exploitation, reception	749
Production	752
Régulation	754
Témoignages, biographies, autobiographies, anthologies	756
Art, littérature, histoire culturelle	758
Autres métiers et professions	763
Sociologie du droit.....	764
Généralités	765
Romans.....	768
Table des encadrés, tableaux, graphiques et images.....	769
Remerciements.....	773

Introduction. Qu'est-ce qu'un film attaché ?

Moby Dick se nomme désormais cinéma, mettons. Peu après le naufrage du baleinier le Péquod, à une époque d'intensification sans précédent du commerce maritime, on aperçut la blancheur et le mouvement du grand cachalot à grand renfort de chronophotographies, de zoopraxiscopes et de lanternes magiques remplies d'huile de baleine. Son souffle l'annonça aux Lumières sur les quais de La Ciotat. On attendit, longtemps, et on l'entendit. Comme Moby Dick, le cinéma règne sur une famille d'innombrables poissons d'espèces variées : des films plus ou moins longs, bruyants, beaux, légers, digestes et colorés. La pêche d'un film de taille moyenne occupe un équipage de plusieurs dizaines de personnes, celle d'un gros film plusieurs centaines. A bord, quelques femmes et beaucoup d'hommes s'attellent à raccorder, cadrer, monter, crier, ramer, découper, dessiner, ranger, synchroniser, compter, transporter, hisser, ériger, regarder, diriger, obéir. La vente et la consommation de ces poissons occupent elles-aussi un nombre considérable de personnes s'évertuant à mesurer le prix et les mérites de tel ou tel film. La chasse aux films a fait la gloire de capitaines et la fortune d'armateurs. A beaucoup d'autres, elle a procuré une passion, un gagne-pain, de moyennes et petites vies, le chômage et l'anonymat. Aux bords du Pacifique, de l'Océan indien et de l'Atlantique, quelques villes et pays prospérèrent de la pêche et du négoce de ces produits vendus aux quatre coins du monde. De mauvais esprits ont contesté l'industrialisation de la pêche à la baleine, celle du cinéma, et même les deux à la fois : baleines, « vous étiez une nourriture. Vous êtes devenues une industrie. Comme le cinéma ! Et à vous non plus, ça n'a pas réussi¹. »

Pour le chroniqueur et seul rescapé du Péquod, Ismaël, les règles de la pêche à la baleine sont simples :

« Oui, ces lois pourraient être gravées sur un sou de la reine Anne ou sur la pointe d'un harpon, et portées autour du cou, tant elles sont brèves.

I. – Un poisson attaché appartient au harpon attaché à lui.

II. – Un poisson perdu appartient à qui l'attrape au plus vite.

Mais ce qui joue des tours diaboliques à ce maître-code est son admirable brièveté qui nécessite un énorme volume de commentaires explicatifs.

Primo : Qu'est-ce qu'un poisson attaché ?² »

Comme l'a fait le narrateur de Moby Dick dans le cas de la pêche à la baleine, on s'intéressera au droit de propriété cinématographique dans le but de mieux comprendre

¹ *Vive la baleine !*, réalisé par Mario Ruspoli et Chris Marker, Argos Films, 1972.

² Herman Melville, *Moby Dick*, Paris, Gallimard, 1941, chapitre 89.

certaines propriétés des films, des personnes qui se les approprient et des relations sociales concernées par ces appropriations. L'histoire du droit de propriété cinématographique permet en effet d'éclairer un fondement de la valeur des films et des personnes qui les fabriquent et un phénomène structurant à la fois la production, la diffusion et la consommation des films : leur attribution à des auteurs.

Dans sa conférence intitulée « Qu'est-ce qu'un auteur ? », Michel Foucault a défini la « fonction-auteur » comme l'attribution de certains discours à des noms propres et observé que les discours auxquels s'appliquaient la fonction-auteur étaient des objets d'appropriation³. Dans le cas de la littérature, il a avancé que cette appropriation avait été codifiée par la responsabilité pénale des écrivains puis par le droit de propriété des livres. Selon Michel Foucault, la fonction-auteur affecte à la fois les écrits auxquels elle s'applique et les auteurs auxquels ils sont associés. D'une part, l'attribution de certains discours à des noms propres caractérise le mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de ces discours à l'intérieur d'une société. D'autre part, l'attribution de discours à des noms d'auteurs ne consiste pas seulement à désigner la personne qui écrit : elle est le résultat d'une « opération complexe qui construit un certain être de raison qu'on appelle l'auteur ». Michel Foucault a également constaté que la fonction-auteur varie selon les types de discours, selon les époques et selon les « civilisations ».

Observées par Michel Foucault dans le cas des écrits littéraires et scientifiques, ces caractéristiques de la fonction-auteur se manifestent aussi dans le cas des films de cinéma. Elles apparaissent par exemple dans un article souvent placé à l'origine de la notion d'auteur de film aux Etats-Unis, les « Notes on the Author Theory » du critique Andrew Sarris⁴. Dans ce texte, Andrew Sarris s'interroge sur les relations entre la possession des films et leur attribution à des auteurs. En contestant les normes d'attribution des films en vigueur aux Etats-Unis, il regrette le manque de reconnaissance des personnes auxquels il attribue lui-même les films, ainsi qu'une appréciation des films en fonction de leurs scénarios plutôt que de leurs caractéristiques visuelles. Andrew Sarris considère également que l'attribution des films à des auteurs ne s'opère pas de la même manière en France et aux Etats-Unis :

« The French preposition "de" serves many functions, but among others, those of possession and authorship. In English, the preposition "by" once created a scandal in the American film industry when Otto Preminger had the temerity to advertise *The Man With the Golden Arm* as a film "by Otto Preminger." Novelist Nelson Algren and the Screenwriters' Guild raised such an outcry that the offending preposition was deleted. Even the noun

³ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur » [1969], in Michel Foucault, *Dits et Ecrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001.p. 817-849.

⁴ Andrew Sarris, « Notes on the Auteur Theory in 1962 », *Film Culture*, n°27, hiver 1962-1963, reproduit dans P. Adams Sitney, *Film Culture Reader*, New York, NY, Cooper Square Press, 2000.p. 129.

"Author" (which I cunningly mask as "*auteur*") has a literary connotation in English. In general conversation, an "author" is invariably taken to be a writer. Since "by" is a preposition of authorship and not of ownership like the ambiguous "de," the fact that Preminger both produced and directed *The Man with the Golden Arm* did not entitle him in America to the preposition "by." No one would have objected to the possessive form: "Otto Preminger's *The Man with the Golden Arm*." But, even in this case, a novelist of sufficient reputation is usually honored with the possessive designation. Now, this is hardly the case in France, where *The Red and The Black* is advertised as "un film de Claude Autant-Lara." In America, "directed by" is all the director can claim, when he is not also a well-known producer like Alfred Hitchcock or Cecil B. de Mille.

Since most American film critics are oriented toward literature or journalism, rather than toward future film-making, most American film criticism is directed toward the script instead of toward the screen. The writer-hero in *Sunset Boulevard* complains that people don't realize that someone "writes a picture; they think the actors make it up as they go along." It would never occur to this writer of most of his colleagues that people are even less aware of the director's function⁵. »

Ces lignes permettent aussi d'entrevoir un élément de l'histoire de la notion d'auteur de cinéma absente des pistes de recherche balisées par Foucault : le fait que des individus et des groupes se soient disputé le statut d'auteur. C'est aux luttes de définition des auteurs de films et de leurs droits de propriété qu'est consacré cette thèse. A partir des débats concernant le statut juridique d'auteur et de propriétaire de film, on montrera quelles conditions sociologiques ont permis à ces biens fabriqués collectivement que sont les films de cinéma d'être conçus, perçus et appréciés comme les œuvres individuelles de tel ou tel auteur. Ce texte éclairera aussi les enjeux et les déterminants de la codification du statut d'auteur et de propriétaire des films et de certaines de ses variations nationales. En analysant plusieurs mobilisations de réalisateurs au sujet de leurs droits de propriété, on expliquera les fondements et les limites de la légitimité de ces normes aux yeux des individus les plus couramment définis comme des auteurs de cinéma, ainsi que leurs logiques d'engagement pour la défense de leurs droits. Le tout permettra de mieux comprendre et questionner les relations entre la division et la hiérarchisation du travail cinématographique, la valeur économique et esthétique des films et l'appropriation de cette valeur.

Cette recherche s'inscrit dans le prolongement de travaux qui ont montré que les activités littéraires et artistiques avaient évolué en relation avec la codification de la propriété des œuvres et d'autres normes régulant ces activités. Roger Chartier a observé des manifestations de la fonction-auteur précédant le développement de l'imprimerie, de la responsabilité pénale des écrivains et du droit de propriété littéraire, ainsi que les relations entre la fonction-auteur, le système du patronage et l'émergence d'un marché du livre⁶. Alain Viala

⁵ *Ibid.*, p.129.

⁶ Voir Roger Chartier, *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVe et XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992.chapitre 2.

a montré que les luttes de définition de la propriété littéraire du 18^e siècle avaient contribué à faire de l'originalité un critère majeur d'appréciation de la littérature et à distinguer cette dernière de savoirs érudits comme l'histoire⁷. Martha Woodmansee a étudié comment à la fin du 18^e siècle le développement du marché du livre et la codification de la propriété des œuvres avaient favorisé l'émergence d'une conception moderne de l'art et de la littérature qui situe la valeur dans les œuvres mêmes plutôt que dans le plaisir ou l'utilité qu'elle procure à leurs consommateurs⁸. En étudiant des procès d'écrivains de la Restauration à la Libération, Gisèle Sapiro a analysé les relations entre la responsabilité pénale des écrivains et différentes conceptions de leur rôle social et des pouvoirs de la littérature⁹. Gisèle Sapiro et Boris Gobille ont également éclairé le rôle de la propriété littéraire et d'autres droits acquis par les écrivains dans la professionnalisation de leur activité aux 19^e et 20^e siècles¹⁰.

Nombre de travaux se sont penchés sur les conditions de possibilité et les conséquences de l'extension du droit de propriété littéraire à d'autres productions culturelles. Par exemple, Jessica Lake a éclairé les fondements genrés des luttes pour l'appropriation des photographies de la fin du 19^e siècle : des hommes photographes se virent attribué les statuts d'auteur et de propriétaires des photographies tandis que des femmes portraiturées se voyaient attribué un droit à l'image plus limité¹¹. Nathalie Heinich, Michael Pollack et Bernard Edelman se sont quant à eux intéressés à l'assimilation de l'activité de commissaire d'exposition à une forme de création en examinant un litige qui a opposé les héritiers d'Henri Langlois à la Cinémathèque française¹².

Les relations entre le droit de propriété des films et l'activité cinématographique ont déjà fait l'objet de recherches. Dans son étude des relations entre les écrivains et le cinéma français des années entre 1906 et 1914, Alain Carou a montré le rôle qu'avaient joué les écrivains s'estimant plagés par les sociétés cinématographiques dans la genèse du droit de

⁷ Voir Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minit, 1985, p. 85-121.

⁸ Voir Martha Woodmansee, *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics*, New York, Columbia University Press, 1996.

⁹ Voir Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXe-XXIe siècles)*, Paris, Seuil, 2011.

¹⁰ Voir Gisèle Sapiro et Boris Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête de statut », *Le Mouvement Social*, 2006, vol. 214, p. 119-145 ; Gisèle Sapiro, « Droit et histoire de la littérature : la construction de la notion d'auteur », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 2015, n° 48, p. 107-122.

¹¹ Jessica Lake, « The Advent of the Camera: Technological Rupture, Gendered Implications and Legal Continuity », *Law, Culture and the Humanities*, 2017, p. 1-12 ; Jessica Lake, « Privacy, Property or Propriety: The Case of "Pretty Portraits" in Late Nineteenth-century America », *Law, Culture and the Humanities*, 2014, vol. 10, n° 1, p. 111-129.

¹² Voir Nathalie Heinich et Bernard Edelman, *L'art en conflits. L'oeuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte, 2002, p. 18-53.

propriété cinématographique¹³. Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy et Vincent Pinel ont étudié l'émergence du statut juridique français d'auteur de film en examinant la jurisprudence, la doctrine et le lobbying des sociétés d'auteur¹⁴. Peter Decherney a examiné comment des litiges et d'autres luttes au sujet du droit de reproduction et de diffusion des films avaient influencé l'émergence du cinéma hollywoodien, ses conventions narratives, le contrôle de la forme des films par les scénaristes et les réalisateurs, ainsi que la répression des pratiques de reproduction des films sur cassettes vidéos puis sur internet¹⁵.

Les trois prochaines sections de cette introduction préciseront pourquoi et comment on étudiera l'appropriation des films, la codification du droit de propriété des films et les mobilisations de cinéastes au sujet du droit d'auteur et du copyright. On présentera ensuite le référentiel franco-américain, les méthodes et les sources de ce travail.

La création des créateurs de films

Comment les films de cinéma, qui sont le résultat d'une activité collective, peuvent-ils être perçus comme des œuvres individuelles par les professionnels du cinéma et par une fraction des spectateurs ?

En analysant les productions littéraires et artistiques comme des faits sociaux, la sociologie a montré que leur valeur était le résultat d'un travail collectif plutôt que de celui des seuls auteurs et artistes auxquels sont le plus souvent attribuées les œuvres et leur valeur. Pour le constater, il suffit de s'arrêter à la quatrième de couverture de la traduction française d'un classique de la sociologie de l'art, *Les mondes de l'art*, où l'on peut lire qu'Howard Becker « analyse la production de toute œuvre d'art comme une action collective » et que toute œuvre est « empreinte des multiples décisions et interprétations qui font du "monde de l'art" tout entier son "auteur" »¹⁶. Le premier chapitre de ce livre s'attache à montrer que les œuvres d'art sont le produit de coopérations institutionnalisées entre un grand nombre de personnes, c'est-à-dire d'une structure d'action collective qualifiée de « monde de l'art »¹⁷. Howard Becker prend l'exemple de films hollywoodiens caractérisés par une segmentation très poussée des tâches. Mais il observe aussi que des œuvres d'art plus individuelles en apparence et signées par une

¹³ Voir Alain Carou, *Le cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre (1906-1914)*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2002.

¹⁴ Voir Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy et Vincent Pinel, *L'Auteur du film. Description d'un combat*, Lyon, SACD, Actes Sud, Institut Lumière, 1996.

¹⁵ Voir Peter Decherney, *Hollywood's copyright wars. From Edison to the internet*, New York, Columbia University Press, 2012.

¹⁶ Voir Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006.

¹⁷ *Ibid.*, p. 27-63.

seule personne, comme les peintures, résultent elles-aussi d'une activité collective. Dans un autre classique de ce champ d'étude, Raymonde Moulin a examiné la production collective de la valeur des œuvres d'art contemporain en analysant les relations entre les artistes, les acteurs du marché de l'art et des institutions comme les musées¹⁸. Dans ses travaux sur la littérature, la peinture et d'autres productions culturelles, Pierre Bourdieu a remis en cause l'attribution de la valeur des œuvres aux seuls auteurs et artistes en posant à plusieurs reprises la question « Qui a créé les créateurs ¹⁹? ». Selon lui, l'idéologie charismatique, qui oriente le regard vers le *producteur* apparent », c'est-à-dire vers l'auteur, « constitue sans doute le principal obstacle à une science rigoureuse de la production de la valeur des biens culturels »²⁰. Cette prénotion interdit en effet de demander « ce qui autorise l'auteur, ce qui fait l'autorité dont l'auteur s'autorise. » Plutôt qu'aux auteurs et artistes, Pierre Bourdieu a attribué la valeur des œuvres littéraires et artistiques aux « champs » littéraire et artistique, c'est-à-dire aux relations entre l'ensemble des participants à la production, à la diffusion et à l'appréciation des œuvres. Comme d'autres champs, les champs de production culturelle réunissent un personnel spécialisé dans la production d'une forme particulière de valeur²¹. Ces champs sont à la fois des champs de lutte et des champs de force. Leurs membres y sont en concurrence pour l'accumulation d'une forme spécifique de reconnaissance et de pouvoir que Pierre Bourdieu désigne par le concept de « capital symbolique ». Ce capital symbolique est inégalement réparti entre les acteurs d'un champ de production culturelle. Son accumulation dépend de leur participation à la production et à l'évaluation d'œuvres dont la valeur tient à ce qui les distingue d'autres œuvres produites au sein du même champ. En retour, la valeur des œuvres varie en fonction du capital symbolique accumulé par leurs producteurs, diffuseurs et évaluateurs (comme les critiques) au fil de leurs carrières. Selon cette approche, la valeur d'une œuvre n'est donc pas produite par leurs seuls auteurs, ni même par tous ceux qui participent à production, à la diffusion et à l'évaluation de cette œuvre, mais encore par tous ceux qui produisent, diffusent et évaluent des œuvres concurrentes. Dans le prolongement de ces travaux, la

¹⁸ Voir Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1998.

¹⁹ Voir Pierre Bourdieu, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1977, vol. 13, n° 1, p. 3-43, p. 5-7 ; *Id.*, « Mais qui a créé les "créateurs" ? », in Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 2002, p. 207-221 ; Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, p. 279-288 ; Pierre Bourdieu et Yvette Delsaut, « Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, vol. 1, n° 1, p. 7-36.

²⁰ P. Bourdieu, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », art cit., p. 5

²¹ Sur la notion de champ, voir Pierre Bourdieu, « Quelques propriétés des champs », in P. Bourdieu, *Questions de sociologie*, op. cit., p. 113-120 ; P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit. ; Gisèle Sapiro, « Champ », *Politika. Encyclopédie des sciences sociales du politique*, 2017.

sociologie de l'art et de la littérature a éclairé la contribution de nombreux groupes professionnels à la création et à la valorisation des œuvres. Des travaux récents s'intéressent notamment aux « intermédiaires » entre les auteurs et artistes et leurs publics²².

La sociologie du cinéma a opéré une même rupture avec des visions individualistes de la création. Dans son esquisse d'une sociologie du cinéma, Yann Darré commençait par s'interroger sur qui faisait les films et considérait que les auteurs de films étaient un « groupe professionnel survalorisé »²³. Il rappelait que la réalisation d'un film mobilisait nombre de compétences que l'auteur ne pouvait maîtriser et lui seul. Yann Darré observait aussi qu'il existe « une tension permanente entre l'auteur-réalisateur, ceux que le droit de la propriété intellectuelle (loi de 1957) désigne comme co-auteurs : scénariste, adaptateur, dialoguiste, compositeur de la partition, ceux que le droit du cinéma désigne comme "collaborateurs de création" : directeur de la photographie, architecte-décorateur, ingénieur du son, monteur, directeur de production, assistant réalisateur et celui, enfin, qui a la maîtrise financière, le producteur. » D'autres recherches ont examiné les contributions de nombreux métiers du cinéma à la production, la diffusion et la valorisation des films²⁴. Julien Duval a quant à lui montré la validité du concept de champ pour appréhender l'univers du cinéma, qui présente des traits communs avec le champ littéraire étudié par Pierre Bourdieu²⁵.

Reste que seulement une petite fraction des personnes participant à la production et à la valorisation des films sont le plus souvent désignés comme leurs auteurs et comme les sources

²² Voir Wenceslas Lizé, Delphine Naudier et Séverine Sofio (eds.), *Les stratèges de la notoriété: Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Archives contemporaines, 2014 ; Laurent Jeanpierre et Olivier Roueff, *La culture et ses intermédiaires. Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Archives contemporaines, 2014.

²³ Voir Yann Darré, « Esquisse d'une sociologie du cinéma », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2006, n° 161-162, p. 122-136.

²⁴ Voir notamment Olivier Alexandre, *La règle de l'exception. Ecologie du cinéma français*, Paris, Editions de l'EHESS, 2015. Sur les scriptes, voir Camille Gaudy, « "Être une femme" sur un plateau de tournage », *Ethnologie française*, 2008, Vol. 38, n° 1, p. 107-117. Sur les exportateurs de films, voir Romain Lecler, « Nouvelles vagues. Le marché-festival de Cannes ou la fabrique française d'un universel cinématographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 14 avril 2015, n° 206-207, p. 14-33. Sur les agents artistiques et les directeurs de casting, voir Vincent Cardon, « Produire "l'évidence". Le travail d'appariement et de recrutement dans le monde du cinéma », *Sociologie du travail*, 2016, vol. 58, n° 2, p. 160-180. Sur les producteurs, voir Laure de Verdalle, « Une analyse lexicale des mondes de la production cinématographique et audiovisuelle française », *Sociologie*, 2012, vol. 3, n° 2, p. 179-197 ; *Id.*, « Construire la confiance autour d'un projet de film. Le rôle des producteurs indépendants », in Wenceslas Lizé, Delphine Naudier et Séverine Sofio (eds.), *Les stratèges de la notoriété, op. cit.* p. 111-128. Sur les agents, voir Delphine Naudier, « Construire la notoriété des artistes : un enjeu de pouvoir en régime d'incertitude », in *Ibid.*, p. 93-110 ; Violaine Roussel et Denise Bielby (eds.), *Brokerage and Production in the American and French Entertainment Industries. Invisible Hands in Cultural Markets*, Lanham, Lexington Books, 2015 ; Violaine Roussel, *Representing Talent. Hollywood Agents and the Making of Movies*, Chicago, University of Chicago Press, 2017. Sur les exploitants de salles de cinéma d'art et d'essai, voir Aurélie Pinto, « Les salles de cinéma d'art et d'essai : sociologie d'un label culturel entre marché politique et politique publique », thèse de doctorat sous la direction de Frédéric Lebaron, Université de Picardie Jules Verne, 2012.

²⁵ Julien Duval, *Le Cinéma au XXe siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, Paris, CNRS Editions, 2016.

de leur valeur : les réalisateurs ou cinéastes. Pierre Bourdieu considérait l'attribution des œuvres littéraires et artistiques à des auteurs et des artistes comme une prénotion mais aussi comme une « idéologie bien-fondée » qu'il plaçait au « principe même de la croyance dans la valeur de l'œuvre d'art, donc du fonctionnement même du champ de production et de circulation des biens culturels »²⁶.

Pour comprendre ce phénomène, on examinera l'émergence et l'existence des auteurs de films. Le récit le plus courant de l'origine des auteurs de films mérite d'être brièvement résumé. A partir de la fin des années 1890 et jusqu'au milieu du 20^e siècle, le cinéma était trop collectif, populaire, commercial, illégitime et/ou artisanal pour avoir des auteurs. Puis vinrent de jeunes cinéphiles et critiques des *Cahiers du cinéma* qui défendirent une « Politique des auteurs » consistant à apprécier les films comme les œuvres individuels des réalisateurs. Ces critiques imposèrent ensuite cette conception du cinéma en tant que réalisateurs de la Nouvelle Vague. La politique des auteurs a été introduite aux Etats-Unis par le critique Andrew Sarris sous le nom d'*auteur theory*. Comme l'avait fait la Politique des auteurs en France, cette théorie inspira une nouvelle génération de réalisateurs « indépendants », comme le New Hollywood ou le New American Cinema, qui s'imposèrent comme des auteurs et firent du cinéma américain un art en rompant avec le mode de production antérieur des films hollywoodien. Sans forcément souscrire à tous les éléments de cette thèse, des sociologues ont également situé l'apparition des auteurs dans les premières décennies de l'après-guerre en l'associant à des processus de transformation de la production et de la valorisation des œuvres cinématographiques. Philippe Mary a considéré que la Politique des auteurs et la Nouvelle Vague avaient permis l'autonomisation du champ du cinéma et son assimilation à un art²⁷. Selon lui, l'autonomisation du cinéma dépendait de l'imposition du pouvoir des réalisateurs sur les techniciens, les producteurs, les scénaristes et les vedettes. Martine Chaudron et Nathalie Heinich ont attribué aux critiques des *Cahiers du cinéma* devenus réalisateurs de la Nouvelle Vague l'invention du réalisateur comme auteur et la promotion du cinéma au rang d'art (ou son « artification »)²⁸. Selon ces deux chercheuses, l'invention du cinéma comme art des réalisateurs aurait requis la mise en avant du rôle créatif de ces derniers plutôt que des contributions des producteurs et des acteurs. L'attribution des films aux réalisateurs aurait également été opérée via la subversion

²⁶ P. Bourdieu, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », art cit., p. 5.

²⁷ Voir Philippe Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, 2006.

²⁸ Voir Martine Chaudron et Nathalie Heinich, « Le cinéma », dans Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (eds.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Editions de l'EHESS, 2012.p. 227-228.

de la hiérarchie traditionnelle entre les œuvres : les films de série B, de genres mineurs, auraient été considérés par les cinéphiles comme des moyens d'expression du génie des réalisateurs les moins conventionnels. Shyon Baumann a quant à lui associé l'émergence des auteurs de films américains au processus de légitimation du cinéma comme art, qu'il situe dans les années 1960²⁹. Une des conditions de possibilité de ce processus aurait été l'autopromotion des réalisateurs et une indépendance accrue de ces derniers, qui contrastait avec leur manque de reconnaissance et leur assimilation à des techniciens lors des décennies précédentes.

En examinant la codification de la propriété cinématographique, les luttes dont elle a fait l'objet, et plus généralement les luttes de définition de l'auteur de film, on montrera que les auteurs de films ont existé bien avant la Politique des auteurs, l'*auteur theory*, la Nouvelle Vague et ses homologues étrangers. L'idée que ces mouvements critiques et cinématographiques furent les déterminants de l'existence des auteurs de film depuis les années 1960 est une légende bien fondée qui participe à l'existence contemporaine du cinéma et de ses auteurs mais qui nuit à la compréhension de leur apparition, de leur histoire et de leurs manifestations contemporaines. En droit, le statut d'auteur de film a été défini dès les années 1900, et cela en France, aux Etats-Unis et dans d'autres pays. Cette codification n'aurait pu avoir lieu sans que des personnes et des groupes ne se saisissent de cette notion, sans que certains d'entre eux ne revendiquent le statut d'auteur et de propriétaire des films et les droits qui lui étaient associés et sans que ce statut et ces droits ne leur soient reconnus par d'autres acteurs. Pendant la première moitié du vingtième siècle, la notion d'auteur de film n'a pas seulement été un statut juridique et la justification de certains droits, mais également un statut social et professionnel, une représentation de la division du travail cinématographique et un principe de classement et d'évaluation des films souvent employés par les critiques de cinéma. Des historiens spécialistes du cinéma antérieur aux années 1960 l'ont déjà montré³⁰.

Les explications les plus courantes de la naissance de la notion d'auteur ne pèchent pas seulement par leurs périodisations. Elles s'apparentent aussi à une histoire des vainqueurs. Pour le montrer, il suffit encore s'intéresser au droit de propriété des films et à son histoire. La loi française du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique a compté parmi les auteurs

²⁹ Voir Shyon Baumann, *Hollywood highbrow. From entertainment to art*, Princeton, Princeton University Press, 2007.p. 3-4, 59-66, 82-84.

³⁰ Voir Richard Abel, *French film theory and criticism. A history - anthology. 1907 - 1939*, Princeton, Princeton University Press, 1993, vol.1.; Colin G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, Bloomington, London & New York, Indiana University Press & I.B. Tauris, 1997 ; Christophe Gauthier, Dimitri Vezyroglou et Myriam Juan (eds.), *L'auteur de cinéma. Histoire, généalogie, archéologie*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2013.

présupposés d'un film non seulement les réalisateurs, mais aussi les scénaristes, les compositeurs et les auteurs d'œuvres adaptées au cinéma. Le Copyright Act de 1976 ne définit pas précisément les auteurs de films mais dispose que les films créés par des salariés ont pour auteurs et propriétaires leurs employeurs, c'est-à-dire les sociétés de production et leurs dirigeants. Lors de la négociation de ces normes, des scénaristes, des producteurs et des réalisateurs ont tous revendiqué le statut d'auteur principal ou de seul auteur d'un film. Si l'on considère que les auteurs de films existent à partir du moment où des individus et des groupes se définissent et sont reconnus comme tels – comme on le fera ici –, force est de constater que les réalisateurs n'ont pas été les seuls auteurs de cinéma, ou du moins les seuls à se présenter comme tels.

L'examen des luttes de définition de l'auteur de film complètera et nuancera aussi les travaux sociologiques qui ont vu dans l'attribution des films aux réalisateurs un corollaire, un résultat et/ou un déterminant de l'autonomisation, de l'intellectualisation ou de l'artificialisation du cinéma. Les différents groupes professionnels qui se sont définis comme les seuls auteurs des films ont tous revendiqué la production d'œuvres cinématographiques dotées d'une valeur artistique spécifique, irréductible à la valeur produite par d'autres activités comme la littérature et le théâtre, et non moins précieuse que ces autres formes de valeur. Si seulement certains de ces prétendants au statut d'auteur ont été reconnus comme tels par le droit et ses rédacteurs, par une fraction des professionnels du cinéma et des spectateurs, c'est parce que l'attribution des films à des auteurs est le résultat d'un processus historique irréductible au processus d'assimilation du cinéma à un art.

Comme on le montrera, l'association des films à des auteurs – ou leur appropriation par ceux qui se définissent comme tels – est le résultat de luttes pour l'imposition de représentations de la division du travail cinématographique, des œuvres et de leur valeur. Ces luttes ont opposé divers groupes professionnels – les scénaristes, les producteurs et les réalisateurs principalement – qui ont chacun revendiqué les statuts juridiques et sociaux d'auteur ou de coauteur des films au nom de conceptions antagonistes de la division du travail cinématographique et de la valeur des œuvres. Leur capacité à revendiquer le statut d'auteur et à être reconnus comme tels dépendait de leurs relations avec d'autres individus et groupes participant à la production, à la diffusion, à la consommation des œuvres cinématographiques, ainsi qu'à la régulation de ces activités. Les luttes pour l'appropriation des films ne se sont pas surimposées à la division du travail cinématographique, mais ont contribué à la structurer en même temps qu'elles ont été structurées par elle.

Si l'appropriation des films n'est pas un simple corolaire ou déterminant de la différenciation du cinéma d'autres activités sociales et de son assimilation à un art, ces processus n'étaient pas indépendants. Les luttes de définition de l'auteur ont débuté dans les années 1910 et se sont intensifiées dans les années 1920, au moment où Julien Duval a situé l'émergence du cinéma comme champ relativement autonome³¹. Comme il l'a montré, c'est à cette période que la croyance dans une valeur artistique du cinéma a commencé à se constituer. Les innovations esthétiques de metteurs en scène américains comme D. W. Griffith et Charlie Chaplin, suivies par celles de metteurs en scènes européens, ont permis à leurs films d'être appréciés comme des œuvres d'art par un « public cultivé » issus des classes dominantes. Ces réalisateurs ont contribué à l'émergence d'une conception de la valeur des films distinctes de leur succès auprès du « grand public ». Ils ont également fait du cinéma une fin en soi en refusant de le placer sous la tutelle des autres arts et/ou au service de fins éducatives. Focalisée sur les metteurs en scène, l'analyse de Julien Duval laisse délibérément de côté le rôle joué par d'autres professionnels dans le processus d'autonomisation du cinéma.

Cependant, au cours des années 1920 et lors des décennies qui suivirent, le statut d'auteur de films revendiqué par les réalisateurs leur a été disputé par des écrivains, des scénaristes et des producteurs. Ces professionnels de différents métiers ont cherché à s'approprier les films à la faveur de leurs activités antérieures et parallèles dans d'autres champs culturels et économiques et au nom de différentes visions des relations entre le cinéma et d'autres productions artistiques et économiques. Les coopérations et concurrences entre ces groupes professionnels – plutôt que les seules activités des metteurs en scène – ont contribué à la différenciation du cinéma par rapport à la littérature et au théâtre. Leurs luttes ont également contribué à la différenciation de la valeur esthétique et « commerciale » des films. Certains professionnels se sont en effet assimilés à des auteurs en dénonçant l'assimilation du cinéma à une industrie motivée par la seule quête du profit.

L'attribution des films à des auteurs est également liée à la manière dont ces films sont fabriqués, diffusés, valorisés et appréciés. Les luttes de définition de l'auteur de film ont opposé des personnes et des groupes qui n'exerçaient pas les mêmes tâches dans le cadre de la production cinématographique et qui ne représentaient qu'une petite fraction du personnel nécessaire à la fabrication d'un film. Howard Becker a exposé et expliqué ce phénomène en distinguant les artistes et auteurs du « personnel de renfort » et en associant aux membres de

³¹ Voir J. Duval, *Le Cinéma au XXe siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, op. cit., p. 81-128.

chacun de ces groupes un « faisceau de tâches »³². Les artistes seraient considérés comme tels en raison de leur exercice de tâches dites « cardinales », distinctes de celles des personnes non reconnues comme des artistes. En comparant les tâches des scénaristes, des producteurs, des réalisateurs et du reste du personnel, on objectivera les caractéristiques de leurs tâches propices à ce que seulement certains groupes professionnels revendiquent le statut d'auteur. Cela impliquera de prendre en considération un phénomène auquel Howard Becker a prêté peu d'attention : l'inégale répartition du pouvoir parmi les travailleurs du cinéma. Les luttes de définition de l'auteur montreront également que le caractère « cardinal » des tâches des auteurs et artistes n'était pas une propriété intrinsèque de ces tâches, mais l'enjeu et le résultat de luttes de définition de leur valeur et de celle des personnes qui les assurent. Howard Becker a déjà souligné le caractère relatif de la distinction entre artistes et personnel de renfort, en observant comme des activités pouvaient devenir des prérogatives d'artistes après avoir été déléguées au personnel de renfort (et inversement), ainsi qu'en évoquant les débats entourant la définition de l'auteur de film³³. Selon lui, toutes les tâches et les métiers peuvent être définis comme artistiques à condition que « la société » les reconnaisse comme tels. Mais les verdicts de tous les membres de la société n'ont pas le même poids, a fortiori dans le cadre de champs artistiques où une fraction des travailleurs font primer la reconnaissance par les pairs ou par des instances de consécration spécifiques sur les jugements du public³⁴. On verra que les luttes de définition de l'auteur ont largement été alimentée et arbitrées par des professionnels du cinéma eux-mêmes. L'application au cinéma de la « fonction-auteur » et son association aux réalisateurs doit beaucoup à l'intervention des critiques de cinéma et une fraction des spectateurs qui a tiré profit de ce principe de classement et d'évaluation des films pour faire de leurs pratiques cinématographiques un capital culturel et une ressource professionnelle.

L'analyse de l'attribution des films à des auteurs implique également d'étudier la constitution et les revendications des groupes professionnels du cinéma. La définition du droit de propriété cinématographique et de la notion d'auteur de film a suscité des affrontements entre les porte-paroles d'organisations professionnelles dont certaines se sont constituées pour défendre le statut d'auteur de leurs membres. La notion d'auteur de film et les luttes de définition dont elle a fait l'objet ont contribué à l'unification de ces groupes professionnels, à la constitution d'identité professionnelles partagées, ainsi qu'à la hiérarchisation des métiers du cinéma. Ces luttes de définition de l'auteur de film présentent des traits communs avec les luttes

³² Voir H.S. Becker, *Les mondes de l'art*, op. cit., p. 39-49.

³³ *Ibid.*

³⁴ Voir P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit.

de *jurisdiction* étudiées par Andrew Abbott dans le cadre de son analyse du « système des professions »³⁵. Selon ce dernier, les tâches et droits des membres d'un groupe professionnel dépendent de ses luttes avec d'autres groupes professionnels pour le monopole de domaines de compétence – ces luttes se déroulant dans trois arènes principales : les lieux de travail, l'Etat et l'opinion publique. Les luttes de définition de l'auteur de film avaient pour enjeu le contrôle de certaines tâches comme l'écriture et le montage des films. Elle se sont déroulées aussi bien dans le cadre des entreprises cinématographiques, auprès d'acteurs d'Etat réglementant la division du travail cinématographique, ainsi qu'auprès des critiques et spectateurs de cinéma. Plusieurs travaux ont cependant pointé les limites d'une transposition des concepts de la sociologie de professions institutionnalisées comme celles de médecin et d'avocat pour l'analyse de professions artistiques caractérisées par des compétences non-certifiées, une forte hétérogénéité intraprofessionnelle, des divisions très tranchées quant aux finalités de l'activité et des résistances à l'unification d'un corps professionnel – autant de caractéristiques qui s'observent dans le cas des professions ayant prétendu au statut d'auteur de film³⁶. Les luttes de définition de l'auteur de film se distinguent des luttes de *jurisdiction* analysées par Andrew Abbott au sens où elles n'avaient pas seulement pour enjeu la répartition des tâches entre les groupes professionnels, mais aussi et surtout la valeur des tâches de chacun de ces groupes et leurs contributions à la valeur des films. Les luttes pour la monopolisation de la valeur des films qui ont opposé les prétendants au statut d'auteur ont contribué à « l'autonomie professionnelle » des auteurs de films telle que la définit Didier Demazière en y associant non seulement l'exercice de certaines activités et leur contrôle des comportements d'autrui à l'égard de ce qui touche à ce travail, mais aussi le pouvoir d'imposer certaines significations de ces activités³⁷. En corolaire, l'attribution des films à des auteurs a contribué à l'hétéronomie professionnelle de travailleurs et travailleuses assurant d'autres métiers.

Les luttes de définition de l'auteur ont contribué à l'existence d'une division hiérarchisée du travail spécifique au champ du cinéma et irréductible à d'autres hiérarchies sociales. L'attribution des films à des auteurs et les hiérarchies professionnelles du cinéma ne sont pas pour autant indépendantes d'inégalités et de luttes transversales à différents champs de

³⁵ Voir Andrew Abbott, *The System of Professions: An Essay on the Division of Expert Labor*, Chicago, University of Chicago Press, 1988, p. 59-85.

³⁶ Voir Eliot Freidson, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, 1986, vol. 27, n° 3, p. 431-443 ; Gisèle Sapiro, « Les professions intellectuelles entre l'État, l'entrepreneuriat et l'industrie », *Le Mouvement Social*, 2006, vol. 214, p. 3-24 ; G. Sapiro et B. Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête de statut », art cit.

³⁷ Voir Didier Demazière, « Postface. Professionnalisations problématiques et problématiques de la professionnalisation », *Formation emploi. Revue française de sciences sociales*, 2009, n° 108, p. 83-90.

production économique et culturelle, comme les rapports de classe et de genre. Un de leurs enjeux était la répartition de l'argent et du capital symbolique générés par les films entre le personnel du cinéma, qui détermine la position des travailleurs et travailleuses dans des rapports de classe. On examinera ces rapports de classe en mobilisant le concept d'espace social de Pierre Bourdieu, qui distingue trois formes de capital (ou de pouvoir) non spécifique à un champ particulier : le capital économique, le capital culturel et le capital social³⁸. L'enjeu sera de montrer comment la division et la hiérarchisation du travail cinématographique déterminent la répartition inégale de ces formes de capital et comment, en retour cette inégale répartition du capital participe de la construction et de la légitimation de ces hiérarchies professionnelles.

L'attribution des films à des auteurs et la hiérarchisation du personnel cinématographique ont également été structurées par des rapports de genre. Bien des travaux ont examiné les relations entre le genre, la répartition du travail et sa valeur. En conceptualisant le « patriarcat », Christine Delphy a montré que la distinction la plus fondamentale du travail social, la frontière entre le travail (rémunéré) et le non-travail (ou le travail non-rémunéré), avait pour fondement et participait à la reproduction de la division sexuelle du travail et des rapports de domination entre les sexes³⁹. Joan Scott a montré que le genre servait à exprimer des relations de pouvoirs entre groupes sociaux et notamment entre les classes⁴⁰. Dans le cadre du travail rémunéré, divers travaux se sont intéressés à la répartition et à la hiérarchisation du travail entre les sexes et ont montré que la féminisation d'une activité suscitait des résistances et pouvaient – dans certains cas et en relation avec les conditions d'exercice de cette activité – contribuer à sa dévalorisation voire à son invisibilisation⁴¹. Si les rapports de genre structurent le travail, ils sont aussi structurés par lui. Des recherches ont montré les effets de la socialisation professionnelle des individus sur leurs rapports au masculin et au féminin, notamment dans le cadre des professions artistiques⁴². On verra ici que les scénaristes, les réalisateurs et les

³⁸ Voir Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

³⁹ Voir Christine Delphy, *L'Ennemi principal. Economie, politique du patriarcat*, Paris, Editions Syllepse, 2009, vol.1.

⁴⁰ Voir Joan W. Scott, *De l'utilité du genre*, Paris, Fayard, 2012, p. 17-54.

⁴¹ Voir notamment Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 2002 ; Juliette Rennes, *Le mérite et la nature. Une controverse républicaine : l'accès des femmes aux professions de prestige. 1880-1940*, Paris, Fayard, 2007 ; Marlaine Cacouault-Bitaud, « La féminisation d'une profession est-elle le signe d'une baisse de prestige ? », *Travail, genre et sociétés*, 2008, n° 5, p. 91-115 ; Hyacinthe Ravet, « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique », *Travail, genre et sociétés*, 2003, n° 9, p. 173-195 ; John Krinsky et Maud Simonet, « Déni de travail : l'invisibilisation du travail aujourd'hui », *Sociétés contemporaines*, 2012, vol. 87, n° 3, p. 5-23.

⁴² Pour une présentation de ces travaux, voir Natalie Benelli, « Corps au travail », dans Juliette Rennes (ed.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, 2016, p. 149-158. Dans le cas des professions littéraires et artistiques, voir Delphine Naudier, « Les écrivaines et leurs arrangements avec les assignations sexuées », *Sociétés contemporaines*, 2010, n° 78, p. 39-63 ; Pierre-Emmanuel Sorignet, « La construction des identités sexuées et

producteurs ont cherché à légitimer leur qualité d'auteur en virilisant leur activité et en féminisant celles du reste du personnel. Leurs usages du genre étaient rendus possible par la répartition du travail cinématographique entre les sexes et ont contribué à la quasi-monopolisation des activités de producteur et de réalisateur par des hommes des années 1920 aux années 1960. On examinera aussi quelques effets de la division du travail cinématographiques entre les sexes sur le rapport au genre des auteurs de films.

Codifications de la propriété cinématographique

Si l'on s'est intéressé au droit de propriété des films, c'est d'abord afin de comprendre le phénomène d'attribution des films à des auteurs. Les négociations autour du droit d'auteur et du copyright présentent l'intérêt d'avoir réuni les représentants des groupes professionnels qui ont lutté pour obtenir le statut d'auteur de film. Ils y ont justifié leurs revendications en explicitant différentes conceptions de la division du travail cinématographique, de l'auteur de film et du cinéma. Comprendre l'investissement des groupes professionnels dans ces luttes implique de prendre en considération leurs enjeux. Le droit de propriété cinématographique régule les relations entre les auteurs de films, leurs collaborateurs, les entreprises de production et de diffusion cinématographiques et les spectateurs de cinéma. Les luttes de définition du statut juridique d'auteur de film avaient pour enjeu la répartition du pouvoir et des profits économiques et symboliques entre les personnes participant à la production d'un film. Comment les droits des auteurs de films ont-ils été définis en France et aux Etats-Unis ?

En France et aux Etats-Unis, le statut d'auteur de film et les droits qui lui sont associés ont été codifiés respectivement par la législation française sur le droit d'auteur et par la législation américaine sur le copyright, ainsi que par des conventions internationales comme la Convention de Berne et la Convention universelle du droit d'auteur. Les premiers textes de loi sur le droit d'auteur et le copyright datent de la fin du 18^e siècle et résultèrent d'oppositions entre des libraires cherchant à préserver ou à contester leurs monopoles de commercialisation des livres, ainsi que de luttes d'écrivains s'efforçant d'accroître les revenus qu'ils tiraient du commerce de leurs écrits⁴³. Au 19^e siècle, le droit de propriété littéraire fut prolongé dans le

sexuelles au regard de la socialisation professionnelle : le cas des danseurs contemporains », *Sociologie de l'Art*, 2012, OPuS 5, n° 3, p. 9-34. Sur les identité de genre des acteurs et actrices pornographiques, voir Mathieu Trachman, *Le travail pornographique. Enquête sur la production de fantasmes*, Paris, La Découverte, 2013.

⁴³ Voir notamment Carla Hesse, « Enlightenment Epistemology and the Laws of Authorship in Revolutionary France, 1777-1793 », *Representations*, 1990, n° 30, p. 109-137 ; Jane C. Ginsburg, « Tale of Two Copyrights: Literary Property in Revolutionary France and America », *Tulane Law Review*, 1990, vol. 64, n° 5, p. 991-1031 ; Mark Rose, *Authors and owners. The invention of copyright*, Cambridge, Harvard University Press, 1993 ; Brad Sherman et Alain Strowel (eds.), *Of Authors and Origins. Essays on Copyright Law*, Oxford & New York,

temps, appliqué à d'autres activités comme la photographie et internationalisé à travers la mise en place de la Convention de Berne sur la propriété littéraire et artistique⁴⁴. La définition du statut juridique des auteurs de films a été l'un des principaux enjeux des entreprises de réformes du droit national et international de la propriété littéraire et artistique du vingtième siècle. On s'intéressera tout particulièrement à la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique et au Copyright Act de 1976. Ces deux lois sont les premières législations adoptées en France et aux Etats-Unis après que des écrivains, des scénaristes, des producteurs et des réalisateurs et leurs organisations professionnelles se sont disputé le statut d'auteur de film. Leurs définitions de l'auteur de film sont toujours en vigueur.

La loi du 11 mars 1957 et le Copyright Act de 1976 comptent les films de cinéma parmi les œuvres « protégées » par le droit d'auteur et le copyright, c'est-à-dire les œuvres dont la production et surtout la diffusion sont réglementées par ces législations⁴⁵. Ces législations attribuent la propriété des œuvres cinématographique à des auteurs qu'elles définissent différemment. La loi française dispose que la qualité d'auteur d'une œuvre cinématographique revient à la personne ou aux personnes qui réalisent la création intellectuelle de cette œuvre. Elle compte comme coauteurs présumés des films l'auteur du scénario, l'auteur de l'adaptation, l'auteur du texte parlé, l'auteur des compositions musicales et le réalisateur. Lorsqu'un film est tiré d'une œuvre ou d'un scénario préexistant, les auteurs de cette œuvre ou de ce scénario sont considérés comme des coauteurs du film. La loi française définit également le producteur comme la personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilité de la création de l'œuvre. Le Copyright Act de 1976 n'a pas défini les auteurs de films plus précisément qu'en les identifiant à ses créateurs. En revanche, sa règle dite des *works-made-for-hire* dispose que lorsqu'une œuvre est créée par un salarié, sa propriété revient à son employeur, qu'il s'agisse d'un individu ou d'une organisation (à moins que le contrat de travail entre le salarié et son employeur n'en dispose autrement). Le droit d'auteur et le copyright attribuent aux auteurs de films différents droits. Le plus important d'entre eux est celui d'autoriser ou d'interdire la reproduction et la diffusion des films. Ce droit peut être cédé, temporairement ou

Clarendon Press & Oxford University Press, 1994.; Peter Baldwin, *The Copyright Wars. Three Centuries of Trans-Atlantic Battle*, Princeton, Princeton University Press, 2014.p. 53-81 ; Laurent Pfister et Yves Mauseu (eds.), *La construction du droit d'auteur. Entre autarcie et dialogue*, Montpellier, Presses de la Faculté de Droit et Science Politique de Montpellier, 2013.

⁴⁴ Catherine Seville, *The Internationalisation of Copyright Law. Books, Buccaneers and the Black Flag in the Nineteenth century*, Cambridge & New York, Cambridge University Press, 2009 ; P. Baldwin, *The Copyright Wars. Three Centuries of Trans-Atlantic Battle*, *op. cit.*, p. 82-162.

⁴⁵ Pour une comparaison plus détaillées de ces deux lois, voir Alain Strowel, *Droit d'auteur et copyright. Divergences et convergences. Etude de droit comparé*, Bruxelles, Bruylant, 1993.

définitivement, en contrepartie ou non d'une rémunération. La loi du 11 mars 1957 et le Copyright Act de 1976 accordaient ce monopole de reproduction et de diffusion des œuvres jusqu'à cinquante ans après la mort de l'auteur (ou 75 ans après la publication ou 100 ans après la création d'une œuvre américaine réalisée dans le cadre d'un emploi)⁴⁶. Passée cette période, quiconque est autorisé à reproduire et à diffuser les œuvres sans demander l'accord des auteurs, de leurs héritiers ou des personnes et organisations auxquelles ils ont pu céder leurs droits. On dit alors que les œuvres appartiennent au « domaine public ». Les législations sur la propriété cinématographique accordent d'autres droits aux auteurs de film. A la différence de la loi américaine, la loi française accorde aux auteurs un « droit moral ». Ce droit inclut le droit de rendre l'œuvre publique (le droit de divulgation), le droit d'en être reconnu comme l'auteur (le droit de paternité), le droit de s'opposer à ses modifications (le droit au respect), le droit de la retirer du circuit commercial (droit au retrait) et le droit de la modifier (le droit de repentir). Ce droit moral est inaliénable et ne peut donc être cédé par l'auteur ou ses héritiers. Il est également éternel : il bénéficie aux héritiers des auteurs, y compris une fois que les œuvres appartiennent au domaine public. La loi du 11 mars 1957 a précisé que ce droit moral ne s'appliquait qu'une fois le film achevé d'un commun accord entre le producteur et les coauteurs. A la différence encore du droit américain, la loi française dispose que les auteurs cédant leurs droits de diffusion d'un film doivent être rémunérés de manière proportionnelle aux revenus générés par leur diffusion.

Du fait de ces différences entre le droit d'auteur français et le copyright américain, les groupes professionnels qui se sont disputé le statut d'auteur de film ne disposent pas des mêmes droits en France et aux Etats-Unis. En vertu de leur statut de coauteurs et de propriétaires des films, les scénaristes et les réalisateurs français peuvent contrôler le montage des films, s'opposer à des modifications de leurs œuvres, autoriser leur diffusion et être rémunérés de manière proportionnelle aux revenus générés par leur exploitation. Lorsqu'ils sont salariés, les scénaristes et les réalisateurs américains ne disposent pas du statut légal d'auteur et de propriétaire des films et peuvent être rémunérés par un salaire non-corrélé au succès commercial de leurs œuvres. La législation fédérale ne leur reconnaît pas non plus de droit moral leur permettant de contrôler le montage des œuvres ou d'empêcher que leur forme ne soit modifiée lors de leur diffusion. Ces différences entre les droits des scénaristes et réalisateurs français et américains sont cependant moins importantes si l'on prend en considération les

⁴⁶ Cette période a été allongée depuis à 75 ans après la mort de l'auteur et à 95 ans après la publication ou 120 ans après la création d'une œuvre américaine créée dans le cadre d'un emploi.

conventions collectives dont bénéficient une fraction des professionnels américains⁴⁷. Ces conventions accordent aux membres des syndicats de scénaristes et de réalisateurs le droit d'être nommés aux générique des films. Elles leur accordent aussi un certain nombre de « droits créatifs ». Par exemple, la convention collective des réalisateurs américains leur accorde le droit d'établir une version du montage des films, le *director's cut*. Les conventions collectives des scénaristes et des réalisateurs américains garantissent aussi à leurs bénéficiaires des rémunérations additionnelles – dites *residuals* – en cas de diffusion de leurs films à la télévision ou sur internet. Ces rémunérations sont proportionnelles aux recettes perçues par les producteurs, comme le prévoit la loi française.

Les différences entre les normes françaises et américaine de la propriété cinématographique ont fait l'objet de divers commentaires et tentatives d'explications. Les travaux existants ne s'accordent ni sur l'ampleur des différences entre les législations française et américaine, ni sur leurs fondements. Certains ont vu dans les normes françaises et américaines la manifestation et l'effet de « natures », de « philosophies » ou de principes différenciés du droit d'auteur et du copyright. C'est le cas de Françoise Benhamou et Joëlle Farchy, qui ont compté la définition de l'auteur de film et le droit moral parmi les grandes lignes de clivage entre le droit d'auteur et le copyright⁴⁸. Selon elles, « Le copyright, même s'il est fondé sur un principe constitutionnel, est de nature utilitariste et économique avant que d'être ancré dans le champ du juridique, tandis qu'à l'inverse on peut avancer que le juridique prime sur l'économique avec le droit d'auteur. » La « nature utilitariste et économique » du copyright expliquerait l'attribution du droit de reproduction des films « à celui qui assume le risque économique en prenant en charge le financement de la création », c'est-à-dire aux producteurs et aux sociétés de production. En revanche, en France et dans d'autres pays partageant une législation d'ordre plus « juridique », « le droit d'auteur renvoie à la personne (ou aux personnes) à l'origine de la création, et les droits sont attribués aux seuls créateurs : ils s'attachent à leur personne physique et non à la personne physique ou morale du producteur/financier. » Peter Baldwin a rapporté lui aussi les normes américaines et françaises de la propriété cinématographiques à des conceptions ou idéologies antagonistes de la propriété

⁴⁷ Sur les conventions collectives hollywoodiennes, voir Alan Paul et Archie Kleingartner, « Flexible Production and the Transformation of Industrial Relations in the Motion Picture and Television Industry », *Industrial and Labor Relations Review*, 1994, vol. 47, n° 4, p. 663-678 ; Catherine L Fisk, « The Jurisdiction of the Writers Guild to Determine Authorship of Movies and Television Programs », *UC Irvine School of Law Research Paper*, 2010, n° 23, p. 1-17 ; Catherine L. Fisk, « The Role of Private Intellectual Property Rights in Markets for Labor and Ideas: Screen Credit and the Writers Guild of America, 1938-2000 », *Berkeley Journal of Employment & Labor Law*, 2011, vol. 32, n° 2, p. 215-278.

⁴⁸ Voir Françoise Benhamou et Joëlle Farchy, *Droit d'auteur et copyright*, Paris, La Découverte, 2007, p. 22-23.

littéraire et artistique⁴⁹. Sur le long terme, le droit européen aurait privilégié les intérêts des auteurs et leur contrôle des œuvres, tandis que le droit américain aurait fait primer les intérêts du public et la diffusion des œuvres. Cela se manifesterait notamment par la codification en Europe d'un droit moral non reconnu aux Etats-Unis. La règle américaine des *works-made-for-hire* prouverait quant à elle la résistance du copyright américain à l'égard d'une conception individualiste (ou romantique) de la création. Toujours selon Peter Baldwin, les législations américaines et européennes se seraient ajustés différemment aux productions cinématographiques, dont le coût élevé et la nature intrinsèquement collaborative impliquaient de limiter les droits des auteurs⁵⁰. Aux Etats-Unis et en Grande Bretagne, la règle des *works-made-for-hire* était ajustée à la nature du cinéma, dont la régulation aurait posé peu de problèmes juridiques. En France en revanche, la nature collective et entrepreneuriale du cinéma est entrée selon lui en tension avec la nature individualiste du droit moral. Cette tension aurait été résolue *via* une limitation du droit moral des auteurs – qui ne peut s'appliquer qu'une fois le film terminé – et *via* la cession au producteur du droit d'exploitation des films. A ces travaux attribuant les normes différenciées de la propriété cinématographiques aux natures ou principes du droit d'auteur et du copyright – c'est-à-dire à des déterminants juridiques – s'ajoute une autre thèse qui voit dans les différences entre les droits des auteurs français et américains l'effet ou le reflet de conceptions du cinéma et de pratiques cinématographiques spécifiques à chacun de ces pays. Selon Marjut Salokannel, le droit français et européen reflète le rôle du réalisateur comme principal auteur du film, tandis que le droit américain attribue le statut d'auteur au producteur en définissant les films comme des marchandises n'ayant qu'une valeur économique pour leurs créateurs⁵¹. Cela s'explique par des facteurs socioéconomiques et culturels et des visions distinctes des productions culturelles. La plupart des pays européens ont accordé un statut spécial aux créateurs de films à la faveur du rôle prééminent acquis par les réalisateurs depuis la Nouvelle Vague. En revanche, aux Etats-Unis, les producteurs ont très tôt pris le contrôle de la fabrication des films et le cinéma s'est dès lors développé selon une logique industrielle (à laquelle échappe le cinéma indépendant américain).

Ces interprétations et explications des législations françaises et américaines sont réductrices. Celles qui voient dans les droits des auteurs français et américains les manifestations des natures juridiques différenciées du droit d'auteur et du copyright naturalisent

⁴⁹ Voir P. Baldwin, *The Copyright Wars. Three Centuries of Trans-Atlantic Battle*, op. cit. p. 1-52.

⁵⁰ Voir *Ibid.*, p. 220-225.

⁵¹ Voir Marjut Salokannel, « Cinema in Search of Its Authors: On the Notion of Film Authorship in Legal Discourse », in Virginia Wright Wexman (ed.), *Film and authorship*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2003.p. 152-178.

ces législations et font d'elles leurs propres principes d'explication. Elles ont également pour écueil de radicaliser les différences entre le droit d'auteur français, le copyright américain et leurs justifications respectives. Jane Ginsburg a remis en cause l'idée que le droit d'auteur et le copyright auraient des fondements antagonistes en constatant la ressemblance des normes et justifications des législations française et américaine de fin du 18^e siècle⁵². A propos de cette période au moins, il serait faux d'opposer un droit français centré sur les auteurs et plus profitable à ces derniers à un droit américain privilégiant le progrès des connaissances au détriment des intérêts économiques des auteurs. Selon Peter Baldwin, les normes et justifications du droit d'auteur européen et du copyright américain se sont différenciées progressivement au cours du 19^e siècle et de la première moitié du 20^e siècle, notamment à travers la codification d'un droit moral en Europe⁵³. Ces législations auraient néanmoins convergé après la Seconde Guerre mondiale, comme en témoignent justement les normes européennes et américaines de la propriété cinématographique. On verra que les principales justifications du droit d'auteur français et du copyright américain étaient beaucoup plus semblables que ne le suggèrent les travaux qui voient dans le droit d'auteur français et le copyright américain des idéologies antagonistes. Il en va de même de bien des normes du droit d'auteur et du copyright. Assimiler la législation américaine à un droit purement économique ou marchand occulte certaines de ses normes remplissant d'autres finalités, comme la limitation dans le temps du monopole des auteurs et propriétaires des œuvres. De même, voir dans le droit d'auteur français un droit plus « juridique » qu'économique occulte les fonctions économiques qu'il partage avec le copyright : permettre aux auteurs et aux entreprises culturelles de tirer profit de la production et de la diffusion des films en leur attribuant un monopole d'exploitation des œuvres. Expliquer les normes française et américaine de la propriété cinématographique par les différences entre les cinémas français et américains n'est pas plus satisfaisant. Qui est un peu familier de ces cinématographies nationales sait que les films « français » et « américains » se caractérisent par leur grande diversité formelle et sont produits et appréciés de bien des manières dans les deux pays. En outre et comme on le verra, les prétendants au statut d'auteur et de propriétaire de film ont justifié leurs revendications au nom de mêmes conceptions du cinéma et de la division du travail cinématographique en France et aux Etats-Unis. Enfin, toutes les explications des différences entre les droits français et américains ont en commun d'apprécier ces normes au nom de conceptions essentialistes de l'auteur et du cinéma

⁵² Voir J.C. Ginsburg, « Tale of Two Copyrights », art cit.

⁵³ Voir P. Baldwin, *The Copyright Wars. Three Centuries of Trans-Atlantic Battle*, op. cit.

– comme production collective ou comme œuvre du réalisateur. On envisagera plutôt l’auteur de cinéma et les représentations de la division du travail cinématographique comme des constructions sociales en partie élaborées dans le cadre des luttes de définition des statuts juridiques d’auteur et de propriétaire des films.

Si les travaux discutés précédemment sont insuffisant pour expliquer les normes de la propriété cinématographiques et leurs spécificités nationales, ce n’est pas seulement en raison de leurs visions réductrices et normatives du droit d’auteur, du copyright et de la division du travail cinématographique. Les comparaisons existantes du droit d’auteur français et du copyright américain prennent pour point de départ des textes de loi, interprètent leurs différences et les rapportent soit au droit lui-même soit à son objet : le cinéma. On peut voir dans ces explications des lois française et américaine par les principes du droit ou par son objet des déclinaisons de deux approches du droit : une approche internaliste expliquant le droit par le droit et une approche externaliste y voyant l’effet ou le reflet de phénomènes non-juridiques, comme les rapports de production ou l’infrastructure dans le cas du marxisme ou d’autres relations sociales dans le cas de la sociologie du droit. Souligner les limites de chacune de ces approches est un passage quasi-obligé des réflexions théoriques ou méthodologiques de la sociologie du droit⁵⁴. On tentera de les éviter en analysant les normes françaises et américaines de la propriété cinématographiques comme le résultat d’un travail de codification structuré à la fois par des normes préexistantes et par les relations et rapports de force entre les acteurs concernés par ces règles et participant à leur écriture.

Cette approche s’appuie sur le travail de Pierre Bourdieu, qui proposait d’analyser les discours et pratiques juridiques comme le produit d’un champ juridique structuré par la logique interne des œuvres juridiques et par les concurrences et rapports de force entre professionnels du droit⁵⁵. Violaine Roussel a reproché à cette conceptualisation du champ juridique le fait d’ignorer que les règles juridiques sont coproduites et interprétées par d’autres acteurs que les professionnels du droit⁵⁶. Les droits des auteurs de films ont été définis non seulement par des

⁵⁴ Voir Pierre Bourdieu, « La force du droit. Eléments pour une sociologie du champ juridique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1986, vol. 64, n° 1, p. 3-19 ; Bruno Latour, *La fabrique du droit. Une ethnographie du Conseil d’Etat*, Paris, La Découverte, 2004, p. 272-296 ; Liora Israël, « Question(s) de méthodes. Se saisir du droit en sociologue », *Droit et société*, 2009, n° 69-70, p. 381-395 ; Guillaume Calafat, Arnaud Fossier et Pierre Thévenin, « Droit et sciences sociales : les espaces d’un rapprochement », *Tracés*, 16 décembre 2014, vol. 27, n° 2, p. 7-19 ; Arnaud Esquerre, « Comment la sociologie peut déplier le droit », *Tracés*, 16 décembre 2014, vol. 27, n° 2, p. 23-38.

⁵⁵ Voir P. Bourdieu, « La force du droit. Eléments pour une sociologie du champ juridique », art cit. Son approche s’inscrit elle-même dans le prolongement des travaux de Max Weber, qui insistait sur le rôle des professionnels du droit dans la création juridique. Voir Max Weber, *Sociologie du droit*, Paris, PUF, 2007, p. 116-141.

⁵⁶ Voir Violaine Roussel, « Le droit et ses formes. Eléments de discussion de la sociologie du droit de Pierre Bourdieu », *Droit et société*, 2004, vol. 56-57, n° 1, p. 44.

experts du droit de propriété littéraire et artistique, mais aussi par des hauts fonctionnaires, des professionnels de la politique et des porte-paroles des professionnels du cinéma. Comme l'a recommandé Vincent Dubois pour l'étude d'« actes d'Etat » comme les lois et les politiques publiques, on verra ce que les normes françaises et américaines de la propriété cinématographique doivent aux relations entre des acteurs issus de différents champs⁵⁷.

Ce travail implique d'abord d'historiciser les lois françaises et américaines. Avant d'être codifiées par de nouvelles lois, la propriété des films a été définie en référence aux règles préexistantes de la propriété littéraire et artistique, dont l'application au cinéma a fait l'objet de discordes et a finalement été actée en France et aux Etats-Unis dès les années 1900. Au cours des décennies suivantes, la définition de normes spécifiques aux cinéma – ou la différenciation des normes de la propriété cinématographique – a été un enjeu de litiges, de débats entre professionnels du droit et de projets de codification du droit français, américain et international de la propriété cinématographique. Resituer la loi du 11 mars 1957 et le Copyright Act de 1976 dans le prolongement de négociations, litiges et débats antérieurs permettra de comprendre comment le droit de propriété cinématographique est devenu un problème et un enjeu de lutte. Historiciser ces deux lois permettra aussi d'identifier les acteurs concernés et investis dans ces luttes, ainsi que leurs prises de position qui ont balisé l'espace des possibles – ou des probables – en matière de définition des droits des auteurs de films.

Une deuxième caractéristique de l'approche proposée ici consiste à prêter attention à l'ensemble des acteurs participant à l'élaboration du droit de propriété des films, à commencer par ceux qui participent directement à sa négociation. On trouve parmi eux des juristes intervenus en tant qu'experts et praticiens du droit de propriété littéraire et artistique. Le droit de la propriété cinématographique a également été négocié par des représentants des groupes professionnels concernés par ce droit et surtout par ceux des professionnels prétendant au statut d'auteur de film : les producteurs (ou dirigeants des sociétés de production cinématographique), les réalisateurs et les scénaristes. Parmi les négociateurs des législations françaises et américaines, on trouve aussi de hauts fonctionnaires dont les administrations participaient à la régulation de la division du travail cinématographique ou étaient concernée par celle-ci⁵⁸. Enfin et plus évidemment, la production de lois sur les droits des auteurs de film impliquait des

⁵⁷ Voir Vincent Dubois, « L'action de l'État, produit et enjeu des rapports entre espaces sociaux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2014, vol. 201-202, n° 1, p. 11-25 ; Vincent Dubois, « L'Etat, l'action publique et la sociologie des champs », *Swiss Political Science Review*, 2014, vol. 20, n° 1, p. 25-30.

⁵⁸ Voir le numéro « Le rôle des administrations centrales dans la fabrication des normes », *Droit et société*, 2011,

institutions et professionnels de la politique, comme les ministres ayant soutenu les projets de loi et les parlementaires qui les ont adoptés.

On analysera les lois françaises, américaines et internationales comme le produit des relations entre ces acteurs. Jessica Litman et Anne Latournerie ont déjà analysé certaines dispositions de la loi du 11 mars 1957 et du Copyright Act de 1976 en tant que résultats de négociations et de compromis entre les groupes d'intérêts de professionnels et de chefs d'entreprises concernés par ces lois⁵⁹. Restituer leurs négociations au sujet du droit de propriété des films permettra de montrer les intérêts et revendications de chacun des acteurs, la manière dont leurs revendications ont évolué en fonction de celles des autres participants et l'élaboration des compromis que sont les normes française et américaine de la propriété cinématographique. Ces compromis ont été structurés par des rapports de force. Leurs négociateurs, et tout particulièrement les représentants des organisations professionnelles, n'avaient pas le même pouvoir de négociation. La prise en compte de ces rapports de force implique de compléter l'étude des interactions entre les négociateurs par l'analyse de leurs relations objectives. Pour analyser leur capacité à imposer leurs préférences juridiques, on distinguera leurs différentes sources de légitimité et de pouvoir. Les acteurs de la négociation y sont intervenus à la faveur de leur appartenance et de leurs activités de représentants de différents champs : le champ juridique pour les experts de la propriété cinématographique, le champ cinématographique pour les porte-paroles des groupes professionnels du cinéma, les champs bureaucratiques et politiques pour les fonctionnaires et les parlementaires. Leur pouvoir et la satisfaction de leurs revendications dépendait de la reconnaissance et des soutiens qu'ils avaient acquis au sein de ces champs, ainsi que de leurs relations avec les acteurs d'autres champs associés à la négociation.

Ce travail montrera ce que les règles françaises et américaines de la propriété cinématographique devaient au droit préexistant, à la division du travail cinématographique et aux relations et rapports de force entre les juristes, les fonctionnaires, les professionnels de la politique et les représentants des professionnels du cinéma qui ont participé à la définition du droit français et américain.

⁵⁹ Voir Jessica D. Litman, « Copyright, Compromise and Legislative History », *Cornell Law Review*, 1986, vol. 72, p. 857-904 ; Anne Latournerie, « Droits d'auteur, droits du public : une approche historique », *L'Économie politique*, 2004, vol. 2, n° 22, p. 21-33.

Les cinéastes et leurs droits

L'analyse de l'appropriation des films et de la codification du droit de propriété cinématographique permettra de comprendre comment les statuts sociaux et juridiques d'auteur de film se sont différenciés, et cela aux Etats-Unis comme en France. En d'autres termes, on comprendra pourquoi les individus auxquels sont le plus souvent attribués les films – les réalisateurs ou « cinéastes » – ne se sont pas vu attribuer le statut juridique de seul auteur des films. On prolongera ce travail en analysant les luttes des cinéastes autour du droit de propriété cinématographique depuis les années 1960. De la fin de cette décennie jusqu'au développement de la diffusion des films sur internet, le droit de propriété cinématographique a suscité des divisions entre des cinéastes ne partageant les mêmes conceptions de la division du travail cinématographique et de la valeur des films. L'étude de ces divisions intraprofessionnelles éclairera les fondements et les limites de la légitimité du statut d'auteur et du droit de propriété cinématographiques aux yeux des cinéastes, ainsi que leurs conditions d'engagement pour la défense de leurs droits.

Après l'adoption de la loi du 11 mars 1957 et du Copyright Act de 1976, le droit de propriété cinématographique est demeuré un enjeu des luttes de définition et de répartition de la valeur cinématographique. A l'occasion de divers projets de réformes du droit d'auteur et du copyright, les réalisateurs et leurs organisations professionnelles ont fait valoir leur qualité d'auteur et le capital symbolique accumulé par des réalisateurs pour obtenir des droits leur permettant de préserver ou d'accroître leur pouvoir, leur reconnaissance et leurs revenus. Comme lors des décennies précédentes, les réalisateurs se sont opposés aux producteurs de films. Ils se sont également opposés à certains diffuseurs et consommateurs des œuvres cinématographiques. A partir des années 2000, des cinéastes et leurs organisations professionnelles se sont mobilisés pour défendre la répression des pratiques dites de « téléchargement illégal ». Ces réformes du droit de propriété des films ont suscité des divisions entre les réalisateurs, qui se sont affrontés au nom de conceptions antagonistes du cinéma, de la division du travail cinématographique et de l'auteur de film. Les organisations professionnelles de réalisateurs et ont continué à défendre les intérêts de leurs membres en les définissant comme des auteurs et les sources de la valeur des films. Des cinéastes qui s'opposaient aux revendications des organisations professionnelles ont dénoncé la notion d'auteur de film, assimilé la propriété des films à une contrainte pour la création cinématographique et défendu les intérêts du public.

L'engagement, les alliances et les divisions des cinéastes au sujet du droit d'auteur et du copyright ont été structurés par leurs trajectoires et activités cinématographiques. Pour le montrer, on emploiera de nouveau le concept de champ, qui a déjà servi à expliquer non seulement les prises de position artistiques des écrivains et artistes (c'est-à-dire leurs œuvres), mais aussi leurs prises de position politiques⁶⁰. Selon Pierre Bourdieu, depuis la seconde moitié du 19^e siècle, le champ littéraire se caractérise par une « structure dualiste », c'est-à-dire par la coexistence et l'opposition de deux logiques de production, de valorisation et de diffusion des œuvres⁶¹. L'une de ces logiques, dite « économique », privilégie le succès à court terme mesuré au nombre de consommateurs, à travers l'ajustement à la demande préexistante de la clientèle. La seconde logique relève d'une forme « d'économie inversée » qui exclue le succès commercial à court terme et privilégie la diffusion auprès d'un public restreint et la reconnaissance par les pairs, et la rentabilité économique à long terme. Julien Duval a montré qu'une telle structure dualiste avait caractérisé l'activité cinématographique à partir des années 1910 et surtout des années 1920 puis de manière de plus en plus marquée après-guerre⁶². Dans son étude sur le champ du cinéma français des années 2000, il a montré que les cinéastes les plus reconnus par les revues et festivals prestigieux bénéficient d'un public relativement restreint et se différencient ainsi de cinéastes plus « commerciaux » et peu appréciés par les instances de consécration cinématographiques. On verra que les cinéastes mobilisés au sujet du droit d'auteur et du copyright se sont alliés et divisés en fonction de leurs positions dans le champ du cinéma, c'est-à-dire du volume et de la structure de leur capital cinématographique.

Les trajectoires cinématographiques des cinéastes n'expliquent pas à elles seules leurs interventions collectives dans les luttes autour du droit de propriété cinématographique. L'étude de l'action collective des auteurs, des artistes et d'autres acteurs de la division du travail littéraire et artistique s'est développée dans les années 1990 et 2000, à l'intersection de travaux sur la production littéraire et artistique, l'engagement individuel d'artistes, d'écrivains et d'intellectuels et de la vaste littérature sur le militantisme partisan, syndical et associatif⁶³. Ces

⁶⁰ Dans le cas des écrivains, voir Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains. 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999 ; Gisèle Sapiro, « Forms of politicization in the French literary field », *Theory and Society*, 2013, vol. 32, n° 5-6, p. 633-652 ; Gisèle Sapiro, « Modèles d'intervention politique des intellectuels. Le cas des écrivains », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2009, n° 176-177, p. 8-31.

⁶¹ Voir P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*

⁶² Voir J. Duval, *Le Cinéma au XX^e siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, *op. cit.*

⁶³ Voir, entre autres, Christophe Charle, *Naissance des « intellectuels ». 1880-1900*, Paris, Minuit, 1990. ; G. Sapiro, *La Guerre des écrivains. 1940-1953*, *op. cit.* ; Justyne Balasinski et Lilian Mathieu (eds.), *Art et contestation*, Rennes, PUR, 2006 ; Violaine Roussel, *Art vs War : Les artistes américains contre la guerre en Irak*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2011. Pour des synthèses des travaux sur le militantisme, voir Lilian Mathieu, *L'espace des mouvements sociaux*, Bellecombe-en-Bauges, Editions du Croquant, 2012 ; Frédéric Sawicki et

travaux ont rapporté la constitution de groupes mobilisés en faveur de cause politiques et professionnelles aux coopérations et concurrences de la division du travail de production et de diffusion culturelle. Dans le prolongement de ces recherches, on examinera les relations entre la division du travail cinématographique et la division du travail de représentation professionnelle des réalisateurs. On verra que la représentation collective des cinéastes est structurée par des effets de champs qui expliquent l'existence de plusieurs organisations professionnelles de réalisateurs français et les oppositions que ces organisations rencontrent de la part de cinéastes proches des régions économiquement dominées du champ du cinéma. On montrera également que la division du travail de représentation professionnelle des réalisateurs entre les dirigeants administratifs des sociétés d'auteurs, des cinéastes « militants » et d'autres membres de ces organisations contribue à l'élaboration des revendications et alliances des cinéastes.

Enfin, l'analyse des mobilisations des cinéastes au sujet de leurs droits de propriété permet et implique l'étude de leurs rapports à ces normes. Leurs prises de position publiques permettent d'observer différentes justifications et dénonciations du droit d'auteur et du copyright. Comme on le verra sur la base d'entretiens menés auprès de réalisateurs français, le rapport des cinéastes à leur droit de propriété dépend de leurs positions dans la division du travail cinématographique. Leurs appréciations de leur statut d'auteur et des droits qui y sont associés repose sur leur statut social d'auteurs et sur les luttes de prestige, de pouvoir et d'argent qui les opposent au reste du personnel. Les luttes collectives des cinéastes et les entretiens montrent également que leurs appréciations de leurs rémunérations varient en fonction des positions qu'ils occupent dans le champ du cinéma. Pour mieux le comprendre, on objectivera les inégalités de rémunération entre les cinéastes, ainsi qu'entre ces derniers et le reste du personnel.

Un référentiel binational

L'unité d'analyse retenue ici n'est ni la seule possible ni la meilleure pour analyser les phénomènes d'appropriation des films et de définition du droit de propriété cinématographique. Ces deux phénomènes sont globaux. Il existe un droit international de la propriété littéraire, artistique et cinématographique reconnu par les représentants de 168 Etats et autant ou davantage de variations nationales de ces normes. La production et la diffusion des films

Johanna Siméant, « Décloisonner la sociologie de l'engagement militant. Note critique sur quelques tendances récentes des travaux français », *Sociologie du travail*, 2009, vol. 51, n° 1, p. 97-125.

traversent souvent les frontières étatiques et les échanges cinématographiques internationaux sont consubstantiels de la division du travail cinématographique telle qu'elle a existé dès ses premières décennies. Examiner la division du travail cinématographique et sa régulation en prêtant une attention équivalente à toutes les régions du monde nécessiterait cependant un matériau très volumineux, la maîtrise de dizaines de langues et surtout énormément de temps. Le référentiel binational adopté ici constitue une voie médiane entre un référentiel global irréaliste et un référentiel national à la fois plus commode mais moins – ou autrement – heuristique. On emploie le terme de référentiel plutôt que de définir la France et les Etats-Unis comme des unités ou échelles de l'analyse. La démarche suivie consistera en effet à dénationaliser l'étude de l'attribution des films et de la définition des droits des auteurs, tout en prenant en considération les dimensions nationales, transnationales et internationales de ces phénomènes.

A la faveur de l'hégémonie politique et scientifique croissante du thème de la « mondialisation », l'adoption de l'Etat-nation comme cadre ou unité d'analyse fait l'objet de critiques de plus en plus diverses et fréquentes au sein de plusieurs disciplines des sciences sociales. Ces critiques ont été systématisées *via* la définition du « nationalisme méthodologique ». Au sens le plus large, le nationalisme méthodologique consiste à considérer l'Etat-nation comme allant de soi et à en faire l'unité ou périmètre d'étude de phénomènes sociaux. Andreas Wimmer et Nina Glick Schiller ont distingué trois formes de nationalisme méthodologique⁶⁴. Une première consiste à ignorer l'étude de la constitution des Etats-nation et du nationalisme. Une deuxième consiste à adopter des sociétés nationales comme des objets d'étude évidents et à naturaliser le cadre national. Une troisième variante de nationalisme méthodologique consiste à territorialiser l'imagination des sciences sociales en circonscrivant ses analyses sur la base des frontières des Etats-nations, en se focalisant sur des spécificités nationales et en perdant de vue les relations entre les territoires définis sur une base nationale. En revenant sur les multiples usages de ce terme depuis les années 1970, Speranta Dumitru a également défini le nationalisme méthodologique comme un biais cognitif consistant à comprendre le monde social en adoptant l'Etat-nation comme unité d'analyse des sciences sociales⁶⁵. Elle a distingué trois variantes de nationalisme méthodologique. L'une d'entre elles est la territorialisation de l'analyse déjà évoquée. Une autre est le stato-centrisme, qui consiste

⁶⁴ Voir Andreas Wimmer et Nina Glick Schiller, « Methodological nationalism and beyond: nation–state building, migration and the social sciences », *Global Networks*, 2002, vol. 2, n° 4, p. 301–334.

⁶⁵ Speranta Dumitru, « Qu'est-ce que le nationalisme méthodologique ? Essai de typologie », *Raisons politiques*, 11 septembre 2014, n° 54, p. 9-22.

à considérer l'Etat nation comme la pierre angulaire de l'analyse sociale et le mode d'organisation politique par excellence. Le stato-centrisme consiste notamment à définir le droit comme l'ensemble de normes produites et hiérarchisées par l'Etat, en occultant ainsi la présence dans une même société ou sur un même territoire de plusieurs systèmes de normes. Une troisième forme de nationalisme méthodologique est le groupisme qui consiste à construire des groupes nationaux qui se distingueraient les uns des autres par leurs traditions, cultures ou langues.

Pratiquée par toutes les disciplines des sciences sociales, la comparaison internationale est, à première vue au moins, un moyen d'échapper au compartimentage national des objets d'études. Mais le comparatisme international a lui-aussi fait l'objet de critiques dont certaines recourent celles du nationalisme méthodologique. Selon Michel Espagne, le comparatisme présuppose des aires culturelles closes et conforte souvent des clivages nationaux⁶⁶. Par exemple, comparer un groupe social en France et en Allemagne interdit d'aboutir à la conclusion selon laquelle l'appartenance nationale ne serait nullement un trait pertinent. Une telle comparaison conforte alors le clivage national et rend problématique sa remise en question. Pour Michel Espagne, les comparaisons portent sur des objets censés exprimer une identité (nationale) et s'opèrent toujours d'un point de vue national, ce qui les amène à occulter le processus de différenciation de ces objets nationaux sur l'arrière-plan d'imbrications préexistantes, ainsi que les parts étrangères de ces objets. Comparer des territoires peut également conduire à négliger les relations objectives qui relient ces territoires et définissent leur structure sociale et culturelle. Michel Espagne a également adressé des critiques plus spécifiques aux comparaisons, comme le fait de mettre en relation des constellations synchroniques au détriment de leurs évolutions et de leurs interférences. Michael Werner et Bénédicte Zimmermann ont également pointé comme limite et difficulté des comparaisons le fait d'opérer des coupes synchroniques au détriment de l'historicité des entités comparées et de négliger les interrelations entre ces entités⁶⁷. Ils ont prôné une « histoire croisée » qui « met en rapport, souvent à l'échelle nationale, des formations sociales, culturelles et politiques, dont on suppose qu'elles entretiennent des relations⁶⁸. » Des chercheurs ont pris acte de ces critiques et proposé des comparaisons internationales intégrant à l'analyse les relations entre les entités comparées. Gisèle Sapiro a comparé les marchés littéraires français et américain en prenant en

⁶⁶ Voir Michel Espagne, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », *Genèses*, 1994, vol. 17, n° 1, p. 112-121.

⁶⁷ Voir Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2003, vol. 58, n° 1, p. 7-36.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 8.

considération la différenciation interne de ces marchés, leurs homologues structurales, leurs histoires respectives et leur encastrement dans un marché international de l'édition⁶⁹. Pour l'étude du travail, des systèmes sociaux et des organisations de la production, Didier Demazière, Olivier Giraud et Michel Lallement ont appelé à historiciser les espaces nationaux, à ne pas considérer ces derniers comme des blocs imperméables et à intégrer à l'analyse d'autres niveaux de régulation, comme les normes d'un secteur particulier ou les normes internationales⁷⁰. Pour l'analyse de politiques publiques, Patrick Hassenteufel a recommandé des comparaisons transnationales prenant en considération les phénomènes transnationaux affectant les politiques publiques nationales et contribuant à leur convergence⁷¹.

Pour éviter certains écueils du nationalisme méthodologique et du comparatisme international tout en recourant à un référentiel franco-américain, on s'est efforcé de dénationaliser l'approche des phénomènes situés en France et aux Etats-Unis. Cette dénationalisation de l'analyse s'opère d'abord à travers la construction de l'objet d'étude. Les faits étudiés ici ne sont pas nationaux a priori : il s'agit de l'attribution des films à des auteurs, de la codification de la propriété cinématographique et des luttes dont elle fait l'objet, plutôt que de l'attribution des films aux réalisateurs français, du droit américain etc. Au lieu de faire de la comparaison internationale une fin en soi en recherchant des différences et points communs entre les cas français et américain, on a parfois comparé des composantes des situations françaises et américaines pour comprendre l'appropriation des films par des auteurs. Les situations françaises et américaines étudiées ont été construites en sélectionnant les éléments les plus pertinents pour l'analyse de chacune d'entre elles, mais aussi à travers leur comparaison. On a pris en compte dans les deux pays tous les éléments de l'étude analysés dans l'un ou l'autre d'entre eux. Par exemple, à partir du moment où tel ou tel groupe a revendiqué le statut d'auteur ou tel ou tel droit dans un des pays, on s'est intéressé aux revendications du groupe homologue dans l'autre pays (tout en prêtant attention à d'éventuelles différences entre les deux groupes). On a évité le compartimentage national de l'objet d'étude en intégrant à l'analyse les éléments étrangers qui se manifestent en France et aux Etats-Unis et participent de l'existence de ces deux situations nationales, comme les circulations internationales de films,

⁶⁹ Voir Gisèle Sapiro, « Comparaison et échanges culturels : le cas des traductions », in Olivier Remaud, Jean-Frédéric Schaub et Isabelle Thireau (eds.), *Faire des sciences sociales. Comparer*, Paris, Editions de l'EHESS, 2012.p. 193-221.

⁷⁰ Voir Didier Demazière, Olivier Giraud et Michel Lallement, « Comparer. Options et inflexions d'une pratique de recherche », *Sociologie du Travail*, 2013, vol. 55, n° 2, p. 136-151.

⁷¹ Patrick Hassenteufel, « De la comparaison internationale à la comparaison transnationale », *Revue française de science politique*, 2005, vol. 55, n° 1, p. 113-132.

d'auteurs, de conceptions du cinéma et de normes juridiques, ou encore les coopérations entre des acteurs de différents pays.

On s'est aussi astreint à dénationaliser l'explication des phénomènes étudiées. La division du travail cinématographique sera analysée à l'aide de concepts qui ne présupposent pas une délimitation nationale des phénomènes, comme celui de champ et celui de monde⁷². En outre, on n'a jamais recouru à l'idée d'une identité ou d'une culture nationale unifiée – que cette culture soit juridique, cinématographique ou politique – en tant qu'explication des phénomènes étudiés. Il s'est avéré que les discours sur l'appropriation des films tenus en France et aux Etats-Unis se caractérisaient avant tout par leur hétérogénéité. On n'a jamais associé un groupe, un individu ou un phénomène à une nation en considérant que cette association lui conférerait des qualités particulières et la différencierait d'autres groupes, individus ou phénomènes d'autres nations. Si l'on a fréquemment associé tel ou tel personne ou groupe à une nation, c'est simplement pour le localiser et pour se rappeler de prêter autant d'attention à ses homologues étrangers apparaissant dans l'analyse. Cela n'exclut pas de prendre en considération comment certains acteurs se servent de l'idée de nation, comment certains groupements sont opérés sur une base nationale ou comment des normes sont définis pour s'appliquer dans un seul pays.

La dénationalisation de l'approche implique aussi une dénationalisation de l'exposition des résultats de cette recherche, c'est-à-dire de l'écriture de ce texte. La dénationalisation de l'approche a même largement opéré *via* cette dénationalisation de l'écriture et grâce à elle. Lorsque l'on observait de mêmes phénomènes en France et aux Etats-Unis et que ces phénomènes ne dépendaient pas ou peu de leur localisation ou de leur inscription dans une configuration (de discours et d'acteurs) spécifiquement nationale, on a préféré présenter ces phénomènes ensemble, comme on le ferait sans y penser en rapportant les discours de deux acteurs ayant tenu un même discours à la terrasse d'un café de Belleville pour l'un et de Ménilmontant pour l'autre. On a notamment procédé de la sorte pour les conceptions identiques de l'auteur de film défendu par les membres d'un même groupe professionnel en France et aux Etats-Unis, ou pour les justifications de la répression du téléchargement illégal des réalisateurs français et américains.

Plutôt que de comparer deux cas nationaux, on entend ainsi construire un objet binational – au sens où il est défini sur la base des territoires de deux Etats-nations – qui inclut des relations avec des éléments situés au-delà des frontières de chacun de ces deux Etats. Une

⁷² Sur l'usage du concept de champ pour l'étude d'objets non circonscrits aux frontières nationales, voir Gisèle Sapiro, « Le champ est-il national ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2013, n° 200, p. 70-85.

autre manière de le formuler est de considérer qu'on a adopté un référentiel binational pour l'étude de phénomènes dont le caractère non-national, national, transnational, ou international n'est pas établi a priori mais est un élément à étudier parmi d'autres, s'il est pertinent.

Certaines dimensions de l'appropriation des films et des luttes dont elle a fait l'objet sont, au moins partiellement, indépendantes de leur localisation géographique et des Etats. Les conceptions de l'auteur de film, de la division du travail cinématographique et du cinéma qui ont été défendues en France et aux Etats-Unis étaient en partie dissociées de la nationalité du personnel. Les prétendants au statut d'auteur se divisaient ainsi sur la répartition des tâches et du pouvoir entre les métiers du cinéma sans toujours préciser la nationalité des travailleurs ou promouvoir des spécificités nationales. Leurs discours étaient structurés par une division du travail cinématographique et par des hiérarchies professionnelles et sociales dont bien des caractéristiques et déterminants avaient peu à voir, au moins directement, avec la localisation géographique du travail, la nationalité des travailleurs et l'intervention des Etats. Par exemple, les premiers professionnels du cinéma qui ont revendiqué le statut d'auteur l'ont fait à la faveur de leur recrutement dans les champs littéraires et artistiques où ils avaient acquis des compétences utiles à la production cinématographique. Un tel phénomène a eu lieu aussi bien en France qu'aux Etats-Unis, indépendamment de l'intervention des Etats et de la localisation géographique des acteurs concernés. On observera ainsi de nombreuses homologues structurales entre les situations française et américaine – ces homologues structurales pouvant aussi être considérées comme la manifestation dans ces deux pays d'une même structure : la division du travail cinématographique. En outre, les enjeux des luttes autour du droit de propriété cinématographiques – la répartition du pouvoir, de l'argent et du capital symbolique – sont communs à tous les endroits où des longs-métrages sont produits et vendus.

L'appropriation des films a également été structurée par l'existence des Etats-nations. La division du travail cinématographique est régulée par des normes nationales comme celles du droit d'auteur et du copyright, mais aussi par le droit du travail, la censure et les politiques publiques de soutien à la production cinématographiques, qui connaissent des variations nationales. L'existence et la possibilité de telles normes dépend de l'existence d'administrations et d'institutions politiques nationales, ainsi que de groupes d'intérêts professionnels nationaux, dont certains se sont constitués dans le cadre des luttes autour de la propriété cinématographique. Si la sociologie des professions a longtemps considéré le cadre national comme l'unité d'analyse la plus pertinente, c'est en raison notamment de l'existence d'administrations, de normes, de groupes d'intérêts nationaux qui contribuent à la

différenciation nationale des propriétés et pratiques des professionnels. Les luttes de définition de l'auteur et de la valeur des films étaient aussi en partie nationalisées. Leurs acteurs s'alliaient et s'opposaient à des acteurs de leurs propres pays, avec qui ils avaient le plus de chance de collaborer ou d'entrer en concurrence. La valeur des films et des auteurs a été débattue dans des revues aux rédacteurs et lectorat majoritairement nationaux (ne serait-ce qu'en raison de leurs langues). L'association des films et des auteurs à des nations et la comparaison de films « français », « américains » ou d'autres pays est une pratique très répandue parmi les professionnels, les critiques et les spectateurs de cinéma. On examinera les relations entre l'attribution des films à des auteurs et leur association à des nations.

L'appropriation des films dépend également des relations entre Etats-nations. La production cinématographique est régulée par des normes internationales, comme le droit international de propriété des films et les régulations des importations de films étrangers. Comme les normes nationales, les normes internationales dépendent de l'existence d'institutions internationales comme le Bureau de l'Union de Berne, ainsi que des relations régulières entretenues entre des administrations d'Etat et les organisations nationales de différents pays. De même que la négociation de normes et de politiques nationales a favorisé et été rendue possible par la constitution de groupes d'intérêts nationaux, celle des normes internationales a donné naissance à des organisations professionnelles internationales jusqu'à présent peu ou pas étudiés : la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et de compositeurs, la Fédération internationale des associations de producteurs de films, la Fédération internationale des auteurs de films, la Fédération européenne des réalisateurs de l'audiovisuel. Elle a aussi entraîné des coopérations entre des organisations professionnelles nationales de différents pays. L'examen des luttes internationales autour du droit de propriété des films éclairera ainsi certaines dimensions internationales du processus de développement professionnel des métiers du cinéma, comme l'émergence d'organisations, de revendications juridiques et de visions du cinéma communes aux auteurs de différents pays. On entend ainsi contribuer à l'internationalisation de l'étude des professions déjà préconisée et mise en œuvre par plusieurs chercheurs et chercheuses. James Faulconbridge et Daniel Muzio ont prôné une étude des professions prenant en considération l'intervention des institutions internationales et d'entreprises multinationales dans la formation des professionnels et la régulation de leur activité⁷³. Marion Fourcade a analysé la logique globale du développement professionnel des

⁷³ Voir James R. Faulconbridge et Daniel Muzio, « Professions in a globalizing world: Towards a transnational sociology of the professions », *International Sociology*, 2012, vol. 27, n° 1, p. 136-152.

économistes en intégrant à l'analyse les circulations d'idées, d'acteurs, de pratiques professionnelles et de politiques économiques, ainsi que la domination des économistes et institutions américaines dans le monde⁷⁴. Comme cette dernière, on prêtera attention aux relations cinématographiques internationales et à leurs asymétries.

Aux Etats-Unis et en France, l'appropriation des films en France et aux Etats-Unis a été structurée par des relations et échanges transnationaux comme des exportations de films, des migrations de professionnels du cinéma et des circulations de conceptions de l'auteur de film et de la division du travail cinématographiques. Le droit de la propriété des films de ces deux pays a été discuté et défini en référence à des normes étrangères, comme l'avait été précédemment d'autres normes de la propriété littéraire et artistique⁷⁵. Ces relations cinématographiques et juridiques transnationales ne se surimposent pas aux situations françaises et américaines mais ont participé de la constitution de ces situations. Comme les circulations d'autres biens culturels, les circulations transnationales de films sont asymétriques⁷⁶. On objectivera ces asymétries à l'aide des notions de « centre » et de « périphérie » développées par Immanuel Wallerstein dans le cadre de la théorie des systèmes-monde et adaptées par Johan Heilbron à l'étude des flux internationaux de traductions⁷⁷. On prendra également en considération les inégalités de reconnaissance internationale entre les films et auteurs de différents pays, qui ne sont pas strictement homologues aux asymétries du marché international du cinéma. En France, aux Etats-Unis et dans d'autres pays, les auteurs de films ont été définis comme tels *via* des références à leurs homologues étrangers occupant des positions économiquement et symboliquement dominantes dans les circulations et hiérarchies cinématographiques internationales.

⁷⁴ Voir Marion Fourcade, « The Construction of a Global Profession: The Transnationalization of Economics », *American Journal of Sociology*, 2006, vol. 112, n° 1, p. 145-194.

⁷⁵ Voir Brad Sherman, « Remembering and Forgetting: The Birth of Modern Copyright Law », in David Nelken (ed.), *Comparing Legal Cultures*, Aldershot & Brookfield, Routledge, 1997, p. 237-266 ; Laurent Pfister et Yves Mauten (eds.), *La construction du droit d'auteur*, *op. cit.*

⁷⁶ Sur les flux internationaux de traductions littéraires, voir Johan Heilbron, « Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System », *European Journal of Social Theory*, 1999, vol. 2, n° 4, p. 429-444 ; Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999 ; Gisèle Sapiro (ed.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Editions, 2008 ; Gisèle Sapiro (ed.), *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2009.

⁷⁷ Voir Immanuel Wallerstein, *Comprendre le monde. Introduction à l'analyse des systèmes-monde*, Paris, La Découverte, 2009 ; J. Heilbron, « Towards a Sociology of Translation », *art cit.*

Méthodes et sources

Cette thèse a été écrite à l'aide de diverses sources et méthodes. Etudier l'appropriation des films au prisme et en tant que résultat des luttes dont elle a fait l'objet impliquait de recueillir et d'analyser les prises de position d'acteurs ayant participé à l'élaboration du droit de propriété cinématographique et plus largement à la construction du statut juridique et social d'auteur de cinéma. Pour analyser ce que ces prises de position devaient à la division du travail cinématographique, on s'est appuyé sur des données biographiques et des informations sur la production, la diffusion et la réception des films. La division du travail de représentation professionnelle des cinéastes et leurs rapports au droit de propriété ont été étudiés à l'aide d'entretiens et d'observations.

On a récolté les prises de position des participants aux négociations et débats sur les droits des auteurs de films : les porte-paroles d'organisations de prétendants au statut d'auteur de film (écrivains, scénaristes, réalisateurs et producteurs principalement), des experts de la propriété littéraire et artistique, les représentants de diverses administrations publiques et les parlementaires. Ces acteurs se sont exprimés dans différents cadres : lors des réunions de préparation des projets de législations, dans les tribunaux où étaient jugés les litiges relatifs à la propriété cinématographiques, lors de manifestations organisées par les groupes d'intérêts du cinéma pour définir et promouvoir leurs revendications, à l'occasion de congrès et de réunions d'experts de la propriété littéraire et artistique, dans la presse professionnelle du cinéma et dans des revues de droit. Leurs prises de position permettent d'analyser les revendications des groupes d'intérêts de prétendants au statut d'auteur et de propriétaire des films, les recommandations des juristes, des hauts fonctionnaires associés à la rédaction des lois et conventions internationales, ainsi que les conceptions du cinéma et de la division du travail cinématographique qui ont servi à justifier les revendications de ces acteurs. Ces prises de position permettent aussi d'analyser l'élaboration des projets de législations et notamment les compromis progressivement élaborés entre les différents acteurs participant à leur rédaction.

Les réformes de la législation américaine ont pu être analysées sur la base des retranscriptions intégrales des auditions parlementaires consacrées aux projets de loi avortés de l'entre-deux-guerres, au Copyright Act de 1976, au projets de ratification de la Convention de Berne et de codification d'un droit moral des années 1980 et 1990 et aux projets de lois visant à réprimer le téléchargement illégal. Ces auditions parlementaires ont réuni l'ensemble des acteurs participants à la codification du copyright et ces derniers y exposèrent en détail leurs revendications et leurs justifications. A ces sources s'ajoutent divers documents préparatoires

des projets de loi, comme les rapports de l'institution de l'Etat fédéral américain chargée de l'administration et des réformes du Copyright (le Copyright Office de la Library of Congress) et les rapports des commissions parlementaires chargés de les examiner. Pour étudier les luttes des organisations professionnelles américaines autour du droit de propriété cinématographique et des conventions collectives, on s'est basé sur des travaux existants sur les organisations de scénaristes et sur les publications de la Directors Guild of America depuis les années 1960 (les magazines *Action!*, *DGA Newsletter* et *DGA Quarterly*).

Du côté français, la genèse de la loi du 11 mars 1957 a pu être analysée à partir des retranscriptions de réunions de la Commission de la propriété intellectuelle chargée de préparer cette loi. A défaut de disposer des compte-rendu de toutes ses réunions et notamment de celles où intervenaient les porte-paroles des organisations cinématographiques, on a également récolté les prises de position des sociétés de scénaristes, de réalisateurs et de producteurs français parus dans la presse cinématographique et dans des revues de droit. Pour cela, on a dépouillé l'intégralité des numéros du principal journal « corporatif » du cinéma français, l'hebdomadaire *Le Film français*, parus entre 1944 et 1957. Pour les projets de lois antérieurs, on a récolté les prises de positions des organisations professionnelles parues dans la presse et déjà identifiés dans des travaux existants. Pour étudier les luttes des réalisateurs français depuis les années 1960, on a recueilli dans les archives de la Société des Réalisateurs de Films les programmes d'action de cette organisation, ses documents relatifs à la négociation de la loi du 3 juillet 1985, les traces de ses échanges avec des organisations professionnelles étrangères et des compte-rendu des revendications et activités de la Fédération européenne des réalisateurs de l'audiovisuels au cours des années 1980 et 1990.

Toujours pour étudier les législations française et américaine, on a examiné la doctrine française publiée dans deux revues juridiques spécialisées : la *Revue internationale du droit d'auteur* et le bulletin de la Copyright Society of the USA. La jurisprudence française et américaine a été prise en considération à partir de travaux existants et des usages de cette jurisprudence par les participants aux réformes des législations. On a enfin consulté les débats parlementaires consacrés à la loi du 11 mars 1957 et au Copyright Act de 1976.

Les négociations des conventions internationales sur la propriété des films ont été étudiées grâce au mensuel *Le Droit d'auteur*. Editée depuis 1888 par le Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, cette revue publie les lois et projets de loi sur la propriété artistique, des décisions de justice faisant jurisprudence, des rapports d'experts et des comptes-rendus des négociations nationales et internationales, et cela

pour tous les pays ayant ratifié la Convention de Berne et d'autres pays comme les Etats-Unis. En consultant les numéros parus entre le début des années 1900 et les années 1960, on a recueilli les prises de position d'organisations internationales de producteurs et d'auteurs de films, de représentants des Etats et d'institutions internationales, des dirigeants du Bureau de Berne et des experts consultés par cette organisation. On a également étudié des prises de position de fédérations internationales d'auteurs parues dans la presse professionnelle française ou dans des publications éditées par ces organisations. Ces sources ont permis d'appréhender les luttes d'organisations internationales comme la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et de compositeurs, la Fédération internationale des associations de producteurs de films, la Fédération internationale des auteurs de films et la Fédération européenne des réalisateurs de l'audiovisuel.

L'auteur de film n'a pas seulement été défini lors des négociations autour du droit d'auteur et du copyright, mais également dans le cadre des activités de production, de diffusion et de réception cinématographiques. A l'aide de travaux existants, on a examiné les conceptions concurrentes de l'auteur de film exposées dans la presse et dans des livres par les prétendants au statut d'auteur de film et par les critiques de cinéma. Des articles, interviews et autobiographies écrites par des scénaristes, des producteurs et des réalisateurs ont également permis d'analyser ce que leurs conceptions de l'auteur de film, de la division du travail cinématographique et du cinéma devaient à leurs positions dans la division du travail cinématographique et la division du travail social. On a cherché dans ces textes comment les scénaristes, les producteurs et les réalisateurs valorisaient leur activité et assimilaient les films à leurs œuvres en décrivant leurs relations avec le reste du personnel, leurs concurrences avec d'autres membres de leurs professions et en faisant référence à leur genre, leur richesse, leurs pratiques culturelles et leurs sociabilités professionnelles et extra-professionnelles. Les témoignages étudiés sont ceux de scénaristes, de producteurs et de réalisateurs qui sont intervenus dans les luttes au sujet du droit d'auteur et du copyright, de porte-paroles d'organisations professionnelles et/ou de professionnels très reconnus. Le capital symbolique de ces professionnels et leurs activités de représentants professionnels étaient propices à ce que leurs conceptions du cinéma bénéficient du soutien d'autres membres de leurs professions et servent de modèles à ces derniers. Les usages de la fonction auteur par les critiques, diffuseurs et spectateurs de cinéma ont été pris en compte à partir d'études existantes.

Le travail de représentation professionnelle des cinéastes et leurs rapports au droit d'auteur ont été étudiés à l'aide d'entretiens. Ces entretiens avaient d'abord pour but d'analyser

les mobilisations au sujet du téléchargement illégal. On a rencontré onze réalisateurs signataires des pétitions consacrées à la répression du téléchargement, quinze autres réalisateurs français, ainsi que huit dirigeants administratifs ou conseiller juridiques d'organisations de réalisateurs (la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, la Société des réalisateurs de films et la Société civile des Auteurs-Réalisateurs-Producteurs). Ces entretiens ont permis d'objectiver la division du travail de mobilisation professionnelles des cinéastes au sujet du téléchargement, et plus généralement la répartition du travail et du pouvoir au sein des organisations de réalisateurs français. Ces entretiens ont été complétés par l'observation d'une quinzaine de réunions, conseils d'administrations et assemblées générales de la Société des réalisateurs de films tenus entre 2011 et 2013. A cette période, l'organisation s'occupait moins du droit d'auteur que d'autres réglementations professionnelles comme la convention collective du cinéma. Ces observations ont néanmoins permis d'observer les savoirs et savoir-faire mobilisés et acquis par les réalisateurs au sein des sociétés d'auteurs, ainsi que diverses rétributions de leur engagement.

Les entretiens visaient aussi à comprendre les rapports des réalisateurs au droit de propriété cinématographiques et certains de leurs déterminants. A cette fin, on a interrogé les réalisateurs sur ce qu'ils pensaient de certaines normes du droit d'auteur et du copyright, de leurs autres modes de rémunération et de la lutte contre le téléchargement illégal. Les cinéastes ont aussi été invités à raconter leurs expériences de la propriété cinématographique : les négociations de leurs contrats, leurs modalités d'acquisition de connaissances juridiques, leurs relations avec les sociétés d'auteurs et leurs éventuels litiges. Pour observer comment leurs rapports au droit d'auteur pouvaient être déterminés par leurs conceptions du cinéma et leurs expériences professionnelles, on a aussi interrogé les cinéastes au sujet de leurs activités d'auteurs, sur leurs relations avec les coauteurs et les producteurs et sur leurs expériences de l'autoproduction. Pour analyser comment le point de vue des cinéastes sur le droit d'auteur varie en fonction de leurs positions et trajectoires dans le champ du cinéma, on a sélectionné des réalisateurs se distinguant par la durée de leurs carrières, leur degré de professionnalisation, leur succès en salles et leur reconnaissance par les instances de consécration cinématographiques. Les cinéastes rencontrés se distinguent aussi en fonction de leur investissement au sein des organisations professionnelles du cinéma et des organisations professionnelles auxquels ils appartiennent et dans lesquelles ils ont milité. A défaut d'avoir pu mener des entretiens auprès de réalisateurs américains aux trajectoires professionnelles et

militantes aussi variées, on a renoncé à comparer le rapport des cinéastes français et américains à leurs droits de propriété respectifs.

Pour rapporter les engagements et le point de vue des cinéastes au sujet de la propriété des films à leurs trajectoires cinématographiques, on a adopté une approche prosopographique de réalisateurs mobilisés dans les luttes au sujet du droit d'auteur. Les groupes étudiés de la manière la plus systématique sont les premiers adhérents de la Société des réalisateurs de films et les membres du conseil d'administration de la DGA pendant les années 1960, les signataires d'une pétition de la SRF au sujet de la loi du 3 juillet 1985 sur le droit d'auteur, les porte-paroles de la DGA lors de ses luttes des années 1980 et 1990 au sujet de la Convention de Berne et de la colorisation des films, ainsi que les signataires de pétitions françaises et américaines relatives à la répression du téléchargement illégal. En prenant pour modèle la prosopographie des réalisateurs français effectuée par Julien Duval, on a défini différentes variables portant sur la durée de la carrière des cinéastes, leur degré de professionnalisation, leur succès auprès du public, leur reconnaissance par les instances de consécration cinématographiques et leur accès à des moyens de production cinématographique⁷⁸. Les données ont été recueillies sur l'Internet Movie Database (IMDb), Wikipedia et d'autres sites internet comme Allocine et CBO Box-office. Les données relatives aux réalisateurs mobilisés au sujet de la loi HADOPI à l'aide de la méthode de l'analyse des correspondances multiples. On a également étudié les coopérations cinématographiques entre ces cinéastes en effectuant une analyse de réseaux. Les inégalités de rémunérations entre les cinéastes français au début des années 2000 ont été étudiées sur la base d'un échantillon de 132 longs-métrages représentatifs de l'offre des salles françaises. Le montant des rémunérations touchés par les réalisateurs de ces films a été recueilli dans le registre public du cinéma du Centre national du cinématographique (CNC) et dans la revue *Ecran Total*. Les rémunérations du reste du personnel ont été étudiées sur la base de rapports du CNC.

Pour finir, les hiérarchies et échanges cinématographiques internationaux ont été objectivés à partir de données existantes et d'indicateurs produits pour cette recherche. Une enquête parue en 1950 dans *Le Film français* a permis d'évaluer le volume de la production, des exportations et des importations de films dans différents pays au moment où se constituaient les fédérations internationales d'auteurs de films. L'inégale reconnaissance internationale des œuvres et des auteurs de différents pays a été analysée sur la base des sélections et palmarès

⁷⁸ Voir Julien Duval, « L'art du réalisme. Le champ du cinéma français au début des années 2000 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2006, n° 161-162, n° 1, p. 96-115.

des festivals internationaux de Cannes, Venise et Berlin. Des travaux existants ont permis de prendre en considération les migrations de professionnels du cinéma.

Cette enquête est nécessairement incomplète. Axée sur la genèse de projets de lois sur le droit d'auteur et le copyright, elle prête moins d'attention à la jurisprudence déjà bien étudiée par d'autres travaux⁷⁹. En raison du grand nombre d'individus, d'organisations et d'administrations associées à l'élaboration du droit de propriété cinématographique, on a privilégié l'étude de prises de position publiques plutôt que de se plonger dans leurs archives – à l'exception de la Société des réalisateurs de films. Sauf dans le cas de la lutte contre le téléchargement illégal, on s'est donc privé de la possibilité d'analyser comment les travaux et débats internes aux sociétés d'auteurs contribuent à la définition de leurs revendications et justifications. Par ailleurs, cette enquête renseigne moins sur la division du travail cinématographique à proprement parler – comme le permettrait l'observation de tournages et d'autres étapes du processus de production – que sur des représentations concurrentes de cette division du travail. Les activités et points de vue des professionnels occupant les positions dominées de la division du travail cinématographique, ainsi que celui des spectateurs et spectatrices, ont été négligés au profit de l'étude des prétendants au statut d'auteur. En s'efforçant de montrer que l'attribution des films à des auteurs ne reposait pas uniquement sur le travail de ces derniers et sur les appréciations de « leurs » œuvres, on a marginalisé l'étude des films et de leur réception. Le rapport des cinéastes au droit de propriété des films gagnerait à être étudié sur la base d'entretiens conduits auprès d'un plus grand nombre de cinéastes et d'autres professionnels comme les producteurs et les agents. L'étude mériterait d'être étendue à d'autres configurations nationales, et notamment à celles de pays occupant des positions plus périphériques dans les échanges et rapports de force internationaux. La thèse est centrée sur les auteurs de longs-métrages de cinéma de fiction, qui ont exercé le plus d'effet sur la définition de l'auteur de film et de ses droits. Elle laisse de côté des genres comme le cinéma documentaire, le court-métrage, le cinéma militant et le cinéma pornographique, ainsi que les productions télévisuelles, dont les modes d'appropriation ne sont pas forcément équivalentes. Certaines limites des sources et méthodes employées seront explicitées au fil du texte.

⁷⁹ Voir J.-P. Jeancolas, J.-J. Meusy et V. Pinel, *L'Auteur Du Film*, op. cit. ; P. Decherney, *Hollywood's copyright wars*, op. cit.

Périodisation et plan de la thèse

La codification de la propriété des films et la définition du statut social d'auteur sont des processus interdépendants mais qui n'impliquent pas les mêmes acteurs et qui se déroulent chacun à leur propre rythme. Les deux premières parties de la thèse portent sur la même période, qui s'étend de l'émergence du cinéma et de la propriété des films à la fin des années 1950 et au début des années 1960. C'est pendant ces décennies qu'ont été définies les principales normes de la propriété cinématographique contemporaines codifiées par la loi du 11 mars 1957 et le Copyright Act de 1976. Ces décennies ont également connu l'émergence des luttes de définition des auteurs et la consécration de premières générations d'auteurs. Par un hasard commode, les négociations des dispositions cinématographiques de la loi du 11 mars 1957 et du Copyright Act de 1976 se sont achevées peu avant l'émergence des Nouvelles Vagues. Les deux premières parties proposent donc une étude sociohistorique du statut juridique et social d'auteur de cinéma avant l'apparition des générations de cinéastes considérés à tort comme les pères de la notion d'auteur de film. La période étudiée dans la troisième partie de la thèse couvre les années 1960 à 2010. Les trois parties de la thèse sont axées sur l'étude de trois groupes distincts : les négociateurs des normes de la propriété cinématographique pour la première, les prétendants au statut d'auteur de film et le personnel cinématographique pour la seconde, les cinéastes pour la troisième. On s'est efforcé d'aborder l'appropriation des films sous un angle différent dans chaque chapitre.

La première partie est consacrée à l'élaboration du droit de propriété cinématographique depuis son émergence jusqu'à l'adoption de la loi du 11 mars 1957 et du Copyright Act de 1976. Le premier chapitre analyse les deux premières étapes de définition du droit de propriété cinématographique : son association au droit de propriété littéraire et artistique puis sa différenciation, qui a été favorisée par des luttes de définition de l'auteur de film. Il montre que les normes françaises et américaines se sont développées en relation avec le droit international de la propriété littéraire et artistique. Ce chapitre examine également la constitution d'un espace de négociation autour du droit de propriété des films et la création d'organisations professionnelles de prétendants au statut d'auteur. Le deuxième chapitre porte sur la loi du 11 mars 1957 et le Copyright Act de 1976. Il présente la genèse de leurs dispositions relatives au cinéma ayant divisé les organisations cinématographiques. Il rapporte les normes adoptées et leurs différences aux relations entre les experts du droit de la propriété artistique, les groupes d'intérêt du cinéma, les professionnels de la politique et les hauts fonctionnaires. Ce chapitre

objective les principes de justification des normes de la propriété des films et les inégalités de pouvoir qui ont structuré ces deux lois.

La deuxième partie de la thèse prolonge et dépasse l'étude du droit de propriété en analysant l'appropriation des films comme une relation structurée par la division du travail cinématographique et social. Le troisième chapitre traite des luttes de définition de l'auteur. On observe que les scénaristes, les réalisateurs et les producteurs ont revendiqué le statut d'auteur au nom de conceptions antagonistes de la division du travail cinématographique et de la valeur des films. Ces luttes ont été structurées par les relations entre le cinéma et d'autres productions économiques et culturelles. En retour, elles ont contribué à la hiérarchisation du personnel et à l'autonomisation du champ cinématographique. Le quatrième chapitre rapporte les définitions concurrentes des auteurs de cinéma à la division du travail de production, de diffusion et de valorisation des films. Il objective les caractéristiques des activités des scénaristes, des réalisateurs et des producteurs qui étaient propices à ce qu'ils se définissent comme des auteurs. Il analyse également ce que doit l'existence des auteurs à la spécialisation de la critique cinématographique, aux programmations de certaines salles et aux usages de la fonction-auteur par une fraction des spectateurs. Le cinquième chapitre explique que les hiérarchies professionnelles du cinéma se sont construites à l'intersection de relations de genre, de classe et d'autres rapports de domination transversaux à différents champs. Il analyse les usages du genre dans les luttes de définition de l'auteur et l'inégale répartition de différentes formes de capital entre les groupes professionnels du cinéma. Le sixième chapitre est consacré aux relations entre l'appropriation des films et la division internationale du travail cinématographique. Il examine les concurrences et les échanges internationaux qui sont à l'origine d'homologies entre les modes de production cinématographique français et américains. Il étudie les contributions de fédérations internationales de producteurs, de scénaristes et de réalisateurs à l'internationalisation des luttes de définition de l'auteur et des normes de la propriété cinématographique. Il analyse les relations entre le nationalisme et la hiérarchisation des œuvres et du personnel.

La dernière partie est axée sur les cinéastes et sur leurs droits de propriété depuis les années 1960. Elle montre comment les réalisateurs et les réalisatrices ont fait valoir le statut d'auteur pour obtenir et défendre des droits censés accroître leur reconnaissance, leurs revenus et leur pouvoir sur le reste du personnel. Le premier chapitre porte sur les luttes des années 1960 à 1990. Des organisations de réalisateurs ont participé aux négociations de la loi française du 3 juillet 1985 sur le droit d'auteur et de la ratification de la Convention de Berne par les

Etats-Unis. Leurs revendications au sujet de la propriété des films ont été dénoncées par des cinéastes remettant en cause la notion d'auteur de film et l'appropriation des œuvres. Ces divisions sont rapportées aux trajectoires des cinéastes. Le huitième chapitre traite de l'engagement des réalisateurs au sujet de la répression du téléchargement illégal. Il observe que les prises de position collectives des cinéastes ont été structurées par leurs positions dans le champ du cinéma et par la division du travail de représentation professionnelle des auteurs de films. Le neuvième et dernier chapitre analyse les points de vue des cinéastes français sur le droit d'auteur, le copyright et les inégalités économiques du cinéma. Il montre que ces points de vue et leurs variations dépendent des positions des cinéastes dans la division du travail cinématographique, dans le champ du cinéma et dans des hiérarchies économiques interprofessionnelles et intraprofessionnelles.

PREMIERE PARTIE

L'écriture du droit de propriété cinématographique

Cette première partie est consacrée à l'élaboration du droit de propriété cinématographique depuis son émergence jusqu'à l'adoption de la loi du 11 mars 1957 et du Copyright Act de 1976. Après plusieurs décennies de débats, ces lois ont défini le cinéma, les auteurs de films et leurs droits de propriété. L'enjeu de cette partie est d'expliquer ce que ces lois doivent à des normes juridiques préexistantes et aux relations entre les juristes, les groupes d'intérêts du cinéma, les hauts fonctionnaires et les professionnels de la politique qui ont participé à leur rédaction. Elle montrera l'interdépendance des processus de définition des normes françaises, américaines et internationales. Cette partie objectivera aussi la contribution du droit de propriété cinématographique au développement professionnel du cinéma.

Le premier chapitre analyse les deux premières étapes de définition du droit de propriété cinématographique, des années 1900 aux années 1940. La première de ces étapes commence au milieu des années 1900 et ne dure que quelques années. Le cinéma a été associé au droit de la propriété littéraire et artistique pour satisfaire des entreprises et des acteurs de l'édition et du théâtre cherchant à contrôler la reproduction des films et les usages cinématographiques de livres et de pièces. La deuxième étape du développement du droit de propriété des films débute dans les années 1910. Le droit de propriété cinématographique commence alors à se différencier d'autres normes à la faveur de luttes opposants plusieurs groupes de prétendants au statut d'auteur. La différenciation du droit de propriété cinématographique est à la fois la cause et la conséquence de la constitution d'un espace de définition de ces normes regroupant des professionnels du droit, des hauts fonctionnaires, des professionnels de la politique et des organisations professionnelles du cinéma, dont certaines se sont constituées dans le but de défendre les droits de propriété de leurs membres. Ce chapitre montrera également que les droits des auteurs français et américains ont été définis en relation avec le développement du droit international de la propriété cinématographique.

Le deuxième chapitre porte sur la loi du 11 mars 1957 et le Copyright Act de 1976. En présentant le travail de préparation, de discussion et de justification de leurs dispositions concernant les auteurs de films, on montrera que les débats juridiques français et américains ont été structurés par des normes préexistantes et que les lois résultent d'une série de compromis

entre des revendications antagonistes. Le chapitre objective ensuite les principes d'évaluation des textes juridiques qui ont servi à définir et à légitimer ces deux lois. Il rapporte enfin les revendications juridiques et les normes finalement adoptées aux relations et rapports de force entre les acteurs participant aux négociations. Les différences entre les normes françaises et américaines résultent d'inégalités de pouvoir juridique, économique, politique et symbolique entre les prétendants au statut d'auteur.

Cette partie est donc centrée sur les personnes et les organisations participant directement aux luttes de définition du droit de propriété cinématographique. Elle laisse momentanément de côté d'autres acteurs et processus structurant l'appropriation des films. Les relations entre l'attribution des œuvres et la division du travail cinématographique seront l'objet de la deuxième partie.

Chapitre 1. Différenciation et internationalisation du droit de propriété cinématographique (années 1890-1940)

Le cinéma, l'auteur de film et le droit de propriété cinématographique n'ont ni actes de naissance ni commencements¹. L'invention du cinéma a fait débat dès les années 1890, alors que des entreprises se disputaient les brevets de caméras et de projecteurs. Par la suite, l'attribution de l'invention à Pathé, Edison, William Friese-Greene, Max Skladanowsky ou Aristote servira surtout à des luttes nationalistes plus intéressantes en tant que telles ou pour leurs enjeux que pour l'analyse des pratiques auxquelles elles se réfèrent. Il en est de même du premier auteur de film. La quête d'un « auteur zéro » à laquelle se sont prêtés des historiens n'est envisageable qu'une fois cette catégorie d'action établie et partagée, ce qui implique un travail collectif de construction de l'auteur². N'importe quel candidat au titre de premier auteur est largement étranger à ce processus. Il en est moins la cause que l'instrument et la conséquence. Les actions qui lui vaudront ce titre et cette gloire (posthumes) ne disent pas grand-chose de l'auteur en tant qu'institution. D'ailleurs, les métiers auxquels seront durablement associés le mot d'auteur n'étaient pas même différenciés quand la question de la définition de l'auteur de film s'est posée devant des tribunaux. Il est tout aussi impossible d'identifier la première norme de propriété cinématographique. Les films, leurs auteurs et leurs droits ne sont pas apparus dans un « vide juridique », et encore moins en l'absence de coutumes quant à l'appropriation et l'échange de choses qui n'étaient pas encore définies juridiquement comme des œuvres cinématographiques. Le droit de propriété littéraire et artistique, dont les normes ont été progressivement associées et ajustées au cinéma, a lui-même été précédé par des coutumes et normes juridiques régulant le commerce des livres³. En revanche, il est tout à fait possible de montrer quand, comment, où et pourquoi des normes juridiques existantes ont été officiellement associées au cinéma puis ajustées à l'activité cinématographique.

Ce chapitre est consacré aux cinq premières décennies de développement du droit de propriété cinématographique. Il montrera que ce droit résulte d'abord de l'association de l'activité cinématographiques aux normes de la propriété littéraire et artistique, puis de la

¹ Comme toutes les institutions. Voir Nicolas Mariot, « Le paradoxe acclamatif, ou pourquoi les institutions n'ont pas de première fois », in François Buton et Nicolas Mariot (eds.), *Pratiques et méthodes de la socio-histoire*, Paris, PUF, 2009, p. 165-186.

² Voir par exemple J.-P. Jeancolas, J.-J. Meusy et V. Pinel, *L'Auteur Du Film*, op. cit., p. 13-19.

³ Voir Mark Rose, *Authors and owners. The invention of copyright*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, p. 9-31 ; R. Chartier, *L'ordre des livres*, op. cit., chapitre 2.

différenciation relative des normes d'appropriation des films, *via* des luttes de définition des auteurs de films, de leurs droits et du cinéma. On verra également que le développement du droit de propriété cinématographique est la cause et la conséquence de l'émergence d'un espace de luttes réunissant des organisations de patrons et professionnels du cinéma et d'autres champs de production culturelle, des professionnels du droit, des hauts fonctionnaires et des professionnels de la politique. La définition du droit de propriété des films a favorisé la naissance d'organisations professionnelles dont les premières revendications furent la défense des droits de propriété de leurs membres. Comme cela a déjà été montré dans le cas d'autres auteurs ou artistes comme les écrivains et les architectes, le droit de propriété des œuvres littéraires et artistique a contribué au développement professionnel de l'activité cinématographique⁴. Plus généralement, des travaux ont souligné le rôle des normes juridiques et des luttes dont elles font l'objet dans la création de groupes professionnels et de groupes sociaux dotés de représentants⁵. Ce chapitre montrera également les dimensions internationales du développement du droit de propriété cinématographique et de son espace de luttes : les normes françaises et américaines et les acteurs qui les négocient se sont constitués en relation avec des normes et acteurs étrangers et internationaux.

La différenciation du droit de propriété cinématographique est un processus conflictuel. Elle est le résultat de diverses luttes qui avaient pour enjeux le contrôle de la division du travail cinématographique et la répartition de l'argent et la reconnaissance entre les individus et les groupes qui participent à la production, à la diffusion et à la consommation des films. A partir des années 1890, des fabricants de films se sont opposés à leurs concurrents et diffuseurs au sujet du droit de reproduction et du droit de représentation des films, qui constituent le noyau de la propriété cinématographique. Un film pouvait-il être légalement reproduit et montré par quiconque possédait une bobine ? Le fabricant de cette bobine disposait-il au contraire du droit d'autoriser la reproduction ou la représentation publique de ce film ? A partir des années 1900, un second ensemble de luttes portait sur ce que l'on appelle aujourd'hui les adaptations cinématographiques. L'auteur d'une pièce ou d'un livre, les éditeurs et les directeurs de théâtre qui en avaient acquis les droits d'édition et de représentation, étaient-ils légalement autorisés à

⁴ Sur les écrivains, voir Gisèle Sapiro et Boris Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête d'un statut », *Le Mouvement Social*, 2006, vol. 1, n° 214, p. 113-139 ; G. Sapiro, « Droit et histoire de la littérature », art cit. Sur les architectes, voir Denyse Rodriguez Tomé, « L'organisation des architectes sous la IIIe République », *Le Mouvement Social*, 2006, no 214, n° 1, p. 55-76.

⁵ Voir Pierre Bourdieu, « Espace social et genèse des "classes" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1984, vol. 52, n° 52-53, p. 3-14, p. 7-8 ; Luc Boltanski, *Les cadres. La formation d'un groupe social*, Paris, Minuit, 1982, p. 78-79 ; Alain Desrosières et Laurent Thévenot, *Les catégories socioprofessionnelles*, Paris, La Découverte, 1992 ; A. Abbott, *The System of Professions*, op. cit., p. 59-69.

contrôler le filmage de ces œuvres et à en tirer profit ? Ou des personnes pouvaient-elles, librement, gratuitement et sans crainte de procès, filmer une représentation théâtrale, mimer l'histoire d'un livre devant une caméra, puis en faire le commerce ? Un troisième enjeu des luttes autour du droit de propriété cinématographique était l'attribution de ce droit. S'il existait, en droit, un auteur susceptible de contrôler la production des films, d'autoriser leur diffusion et d'en tirer profit, de qui s'agissait-il ? A partir des années 1910, des écrivains, des auteurs de théâtre, des auteurs de scénarios, des metteurs en scène de cinéma et des patrons d'entreprises de production se sont disputé le statut d'auteur et de propriétaire des films. D'autres enjeux des luttes autour du droit de propriété cinématographique étaient le mode et le montant des rémunérations des auteurs et la gestion de ces rémunérations par les entreprises cinématographiques ou les sociétés d'auteurs. Ces luttes étaient interdépendantes. Toutes impliquaient de définir juridiquement les œuvres cinématographiques et leurs auteurs.

Tels sont les problèmes juridiques qui ont occupé certaines parties prenantes de la fabrication et de la diffusion des films, mais aussi des professionnels du droit, de l'administration et de la politique d'Etat, pendant les années 1890 à 1940 et au-delà. Ces luttes ont abouti à la production et au commentaire de différents types de normes : des verdicts de procès, des traités de droit, des contrats, des conventions collectives, des conventions internationales et des textes de loi. On privilégiera l'examen des conventions internationales et des lois. Ces normes sont censées prévaloir sur les autres normes, valent pour tous les films et auteurs d'un territoire et ont mobilisé tous les acteurs investis dans les luttes autour du droit de propriété cinématographique. En outre, les conventions internationales ont été peu étudiées par les travaux centrés sur les lois et le cinéma français ou américains.

Le nationalisme-méthodologique est d'autant plus regrettable en ce qui concerne la différenciation du droit de propriété cinématographique que ce processus a été très tôt transnational et international. Dans les années 1900, la première grande « multinationale » du cinéma, la compagnie Pathé frères, a été poursuivie pour contrefaçon par la société Edison aux Etats-Unis et par l'auteur Karno en Grande-Bretagne. A cette époque, les copies et contrefaçons d'œuvres produites à l'étranger étaient fréquentes, notamment parce qu'elles étaient moins susceptibles d'être punies. Des historiens vont jusqu'à avancer que certaines entreprises américaines devaient leur domination nationale à leurs stratégies de reproduction plus ou moins légale de films européens⁶. Le cinématographe, l'auteur de film et la notion de mise en scène

⁶ Voir Peter Decherney, *Hollywood's copyright wars. From Edison to the Internet*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 19-20.

ont été intégrés à une convention internationale dès 1908, peu de temps après les premiers procès autour du droit de reproduction des films et avant toute codification nationale de la propriété cinématographique.

L'intensité des échanges cinématographiques transnationaux était propice à l'émergence d'un droit international de la propriété des films. Mais l'internationalisation très précoce du droit de propriété cinématographique a surtout pour condition de possibilité l'internationalisation antérieure du droit de propriété littéraire et artistique. Le cinéma est apparu pendant les décennies qui ont suivi la mise en place d'accords binationaux puis de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, qui visaient à sanctionner la contrefaçon et réguler le commerce international des livres et d'autres biens culturels⁷. Les négociations autour de ces accords internationaux se sont institutionnalisées à travers la création d'une institution internationale, le Bureau de l'Union de Berne, et de divers groupes d'intérêts internationaux, comme l'Association littéraire et artistique internationale. Alors que débutait la codification du droit international de la propriété cinématographique, plusieurs dizaines d'accords bilatéraux et deux autres conventions internationales réglaient le commerce des livres : la Convention de Montevideo (signée en 1889 et ratifiée par cinq pays sud-américains et quatre pays européens, dont la France) et la Convention de Mexico (signée en 1902 et adoptée par six pays d'Amérique centrale)⁸. Ce triple mouvement de codification, d'universalisation et d'institutionnalisation du droit international de la propriété littéraire, artistique et cinématographique s'est poursuivi tout au long des décennies étudiées ici. Entre l'émergence du cinéma et le début de la Seconde Guerre mondiale, la Convention de Berne a été révisée deux fois (en 1908 et 1928) et a fait l'objet d'une vaste entreprise de réécriture dans les années 1930. Parallèlement, le projet d'une nouvelle convention universelle du droit d'auteur a été mis en chantier. Le nombre de pays membres de l'Union de Berne est passé de 15 en 1907 à 30 en 1940. De nouveaux acteurs sont apparus dans ces négociations, et notamment des groupes d'intérêts nationaux et internationaux représentant des organisations cinématographiques.

L'internationalisation du droit de propriété littéraire, artistique et cinématographique n'est pas un phénomène isolé d'autres entreprises de régulation du commerce mondial, qui connaissait alors un essor sans précédent (le volume des importations et exportations a été

⁷ Voir C. Seville, *The internationalisation of copyright law*, *op. cit.*

⁸ Pour une recension exhaustive des accords internationaux relatifs à la propriété littéraire et artistique du début du 20^e siècle, voir « Essai de classification des conventions et arrangements conclus entre les divers pays pour la protection de la propriété intellectuelle », *Le Droit d'auteur*, vol. 20, n°5, 15 mai 1907, p. 57-60.

multiplié par 43 entre 1800 et 1913, par deux entre 1904 et 1913)⁹. Le droit international de la propriété littéraire et artistique et le Bureau de l'Union de Berne ont émergé au même moment que d'autres organisations, institutions et conventions internationales, comme la Convention de Paris pour la protection de la propriété industrielle de 1883¹⁰. Cette « globalisation » s'est poursuivie pendant l'entre-deux-guerres avec la mise en place de la Société des Nations, d'instituts internationaux qui intervenaient dans les échanges économiques et culturels internationaux et de groupes d'intérêts internationaux. Elle s'est aussi poursuivie et reconfigurée pendant la Seconde Guerre mondiale, avec par exemple la création d'une Union européenne des sociétés d'auteurs et de compositeurs. Plusieurs de ces institutions et organisations internationales ont participé à la définition de la propriété cinématographique.

L'internationalisation du droit de propriété cinématographique n'est pas indépendante de ses codifications nationales. Le droit international de la propriété littéraire et artistique et la Convention de Berne de 1886 ont été définis via l'internationalisation de normes nationales, et tout particulièrement celles de la France qui dominait alors les échanges littéraires internationaux¹¹. Pendant la seconde moitié du dix-neuvième siècle, le droit international de la propriété littéraire a servi de justification et de modèle aux législations nationales adoptées dans de nombreux pays européens¹². Pendant la première moitié du vingtième siècle, de nombreux projets de loi ont été entrepris en référence à la Convention de Berne et en relation avec son Bureau. Cela est vrai en France, mais aussi aux Etats-Unis, bien que ce pays n'ait pas adhéré à la Convention de Berne¹³. Dans les années 1920 et 1930, l'essentiel de l'activité législative américaine au sujet du copyright avait pour perspective la ratification de la Convention de Berne. Réciproquement, les révisions de la Convention de Berne ont été menées en relation avec des représentants d'Etat et des groupes d'intérêts nationaux, qui cherchaient parfois à universaliser leurs propres législations nationales.

⁹ Sidney Pollard, « Free Trade, Protectionism, and the World Economy », in Martin H. Geyer et Johannes Paulmann (eds.), *The Mechanics of Internationalism. Culture, Society, and Politics from the 1840s to the First World War*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 27-53.

¹⁰ Isabella Löhr, « Le droit d'auteur et la Première Guerre mondiale : un exemple de coopération transnationale européenne », *Le Mouvement Social*, 2013, vol. 244, n° 3, p. 67-80 ; Madeleine Herren, « Governmental Internationalism and the Beginning of a New World Order in the Late Nineteenth Century », in Martin H. Geyer et Johannes Paulmann (eds.), *The Mechanics of Internationalism. Culture, Society, and Politics from the 1840s to the First World War*, op. cit., p. 121-144.

¹¹ Voir C. Seville, *The internationalisation of copyright law*, op. cit., p. 41-69 ; P. Baldwin, *The Copyright Wars. Three Centuries of Trans-Atlantic Battle*, op. cit., p. 154-156.

¹² Blaise Wilfert-Portal, « L'histoire culturelle de l'Europe d'un point de vue transnational », *Revue Sciences/Lettres*, 2013, n° 1.

¹³ Voir P. Baldwin, *The Copyright Wars. Three Centuries of Trans-Atlantic Battle*, op. cit., p. 126-162.

La différenciation et l'internationalisation du droit de propriété cinématographique ne sont pas des processus linéaires. Des pays ont rejoint et quitté l'Union de Berne. En France, des juges se sont contredits au sujet de la définition de l'auteur de film pendant des décennies. Des projets de loi ont été amendés, abandonnés, réécrits. Des compromis entre organisations professionnelles ont été longuement négociés, rompus et reconstruits. Assimiler ce processus au tâtonnement et au perfectionnement d'une jurisprudence puis d'un législateur en quête de « l'auteur véritable » revient à rationaliser et à légitimer a posteriori un état des discussions et des rapports de force. On distinguera ici quatre temps, qui se recoupent en partie, du processus de différenciation du droit de propriété cinématographique. Ces périodes ont été distinguées en fonction des enjeux, des acteurs, et des résultats de ces luttes. Dans les années 1890 et 1900, les luttes avaient pour enjeu le droit de reproduction cinématographique et les relations entre cinématographe et d'autres productions culturelles (le théâtre et la littérature principalement). Elles ont abouti à l'introduction du cinéma dans la Convention de Berne et le Copyright Act américain. Un second temps est celui de l'émergence des luttes d'attribution du statut d'auteur de film. A partir des années 1910, des individus et des organisations se sont affrontés au sujet de la définition de l'auteur de film et des droits associés à ce statut. Ces négociations ont mené à une révision de la Convention de Berne en 1928 et, peu après, à la quasi-adoption d'une loi sur le copyright qui devait permettre la ratification de cette convention par les Etats-Unis. A partir du début ou de la moitié des années 1930, les négociations sur le droit de propriété littéraire, artistique et cinématographique ont traversé une période de crise. Les organisations cinématographiques se sont de nouveau divisées et les tentatives de révision des législations internationale, française et américaine ont toutes échouées. Ces luttes ont aussi été affectées par la crise économique qu'a connue l'industrie du cinéma et aux interventions d'Etat liées à cette crise. Enfin, on examinera les luttes autour de la propriété cinématographique qui se sont déroulées sous le régime de Vichy et lors de la crise maccarthyste. Elles se distinguent par la reconfiguration des rapports de force internationaux et par une intervention accrue d'administrations d'Etat.

Ce chapitre a été écrit grâce à plusieurs sources, dont la plus précieuse est *Le Droit d'auteur*, la publication officielle du Bureau de l'Union de Berne. Ce mensuel compilait les textes de droit et des compte-rendu des négociations menées au sujet des législations nationales et du droit international de la propriété littéraire et artistique. On a dépouillé l'intégralité de ses articles consacrés au cinéma parus du début des années 1900 aux années 1940. Pour examiner les négociations de la Convention de Berne et des lois françaises et américaines, on s'est

également appuyé sur des rapports parlementaires, des retranscriptions d'auditions parlementaires et les comptes rendus des réunions de l'Association littéraire et artistique internationale. D'autres informations relatives aux organisations professionnelles ont été recueillies dans des études existantes basées sur leurs archives et leurs publications. La plupart d'entre elles sont des monographies d'organisations. Toutes les organisations et périodes n'ont pas fait l'objet de la même attention. Peu de travaux existent sur les organisations de producteurs. La guilde des scénaristes américains a fait l'objet de très nombreuses monographies liées à la « chasse aux sorcières », qui a davantage fasciné Hollywood, les spectateurs de cinéma et les chercheurs et chercheuses que les luttes au sujet du copyright. La propriété cinématographique sous l'Occupation a été peu étudiée. Les sociétés d'auteurs ont résisté à l'étude de cette période peu glorieuse de leur histoire jusqu'aux années 1990¹⁴.

L'association du cinéma à la propriété littéraire et artistique

Avant de faire l'objet de normes spécifiques, la production et la diffusion des films ont été associées aux normes de la propriété littéraire et artistique. Cette association est le fruit de différentes luttes. Les premières ont opposé les entreprises de production et de diffusion cinématographique qui se disputaient le droit de reproduire et diffuser des films. Peu après des romanciers, des dramaturges et des compositeurs, ainsi que leurs éditeurs et producteurs, ont contesté les usages faits de leurs œuvres par les sociétés phonographiques et cinématographiques. Ces luttes se sont d'abord déroulées devant les tribunaux. Au milieu des années 1900, le cinématographe a fait son entrée dans les négociations autour du droit international et américain de la propriété littéraire et artistique. L'association du cinématographe à la propriété littéraire et artistique n'allait pas de soi et a été contesté à plusieurs reprises, parfois par les entreprises du cinéma elles-mêmes.

Le droit de reproduction des films

Les premières luttes autour du droit de propriété cinématographique ont opposé des fabricants et diffuseurs de films au sujet du droit de les reproduire et de les représenter auprès du public. Plusieurs sociétés de production cinématographique ont cherché à obtenir un monopole de production ou de reproduction des films en revendiquant l'invention des

¹⁴ Nidam Abdi, « Les droits des auteurs juifs sous l'Occupation. La SACEM réécrit son histoire. Son président, Jean-Loup Tournier, tente de court-circuiter la mission Matteoli sur la spoliation des juifs », *Libération*, 1^{er} juillet 1999.

techniques cinématographiques puis en assimilant les films à des photographies et à des œuvres dramatiques. Des tribunaux américains et français ont d'abord rejeté, puis reconnu, ces revendications et définitions des films.

Avant d'assimiler les films à des biens protégés par le copyright, certaines entreprises de production de machines et de bobines ont revendiqué des brevets pour leurs inventions afin de bénéficier d'un monopole de la production cinématographique¹⁵. A partir de 1891, la société Edison a cherché à obtenir le brevet de prototypes de caméras et de visionneuses. En 1896, une centaine de brevets sur les caméras et appareils de projections ont été déposés en France, une trentaine en Grande-Bretagne et un peu moins en Allemagne. A partir de 1897, après avoir obtenu un brevet sur les caméras, les avocats de la société Edison ont porté plainte contre d'autres fabricants d'appareils, producteurs et diffuseurs de films, dont les sociétés Lubin et Pathé frères. En 1908, après plusieurs procès, les sociétés Edison et Lubin ont mis en commun leurs brevets et constitué la Motion Pictures Patent Company (ou « Edison Trust »), à laquelle se sont jointes plusieurs entreprises de production et de distribution, dont la filiale américaine de Pathé. L'Edison Trust a mis en place un système de location des films et cherché à monopoliser la production et la distribution. Attaquée en justice par des sociétés « indépendantes » (c'est à dire non-membres du trust), la Motion Pictures Patent Company a été condamnée pour infraction à la législation anti-trust par la Cour suprême des Etats-Unis, puis dissoute en 1918.

Parallèlement, la société Edison a invoqué la législation sur le copyright pour obtenir le monopole de la reproduction des films qu'elle avait produits¹⁶. Elle a d'abord revendiqué leur assimilation à des photographies. A partir de 1894, la société Edison a commencé à enregistrer le copyright de ses films auprès du Copyright Office de la Library of Congress – une formalité alors nécessaire pour obtenir le copyright d'une œuvre. Plusieurs de ses principaux concurrents, comme Biograph et Pathé Frères, ne déposaient pas le copyright des films. La plupart des sociétés de production cinématographique, Edison compris, vendaient également des copies de films tournés par leurs concurrentes¹⁷. Les films européens, qui étaient les moins susceptibles d'être protégés par le copyright, étaient copiés par de nombreuses sociétés. A partir de 1898, la société Edison a poursuivi en justice plusieurs entreprises concurrentes pour contrefaçon des

¹⁵ Voir Janet Staiger, « Combination and Litigation: Structures of U.S. Film Distribution, 1896-1917 », *Cinema Journal*, 1983, vol. 23, n° 2, p. 41-72 ; Pierre-André Mangolte, « Naissance de l'industrie cinématographique. Les brevets aux États-Unis et en Europe (1895-1908) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2006, vol. 61, n° 5, p. 1123-1145.

¹⁶ Voir P. Decherney, *Hollywood's copyright wars*, op. cit. p. 12-13.

¹⁷ *Ibid.*, p. 19-21.

films dont elle avait déposé le copyright. En 1902, Edison a attaqué la société Lubin pour avoir reproduit le film *Christening and Launching Kaiser Wilhelm's Yacht "Meteor"*. L'avocat de la société Edison, Howard Hayes, a assimilé le film à une photographie dont le cameraman aurait pris des décisions artistiques en choisissant l'angle et l'éclairage. L'avocat a aussi justifié la propriété d'Edison en tant qu'inventeur du cinématographe. Les avocats de la société Lubin ont avancé que les films n'étaient pas des photographies et que la législation sur le copyright ne s'y appliquait donc pas. En janvier 1903, un jugement a donné tort à Edison en considérant que la législation sur le Copyright protégeait les photographies mais non l'agrégat de photographies que constituait le film. Quelques mois plus tard, une cour d'appel a renversé la décision en faveur d'Edison, en considérant le cinéma comme un nouveau développement de la photographie plutôt que comme un nouveau média. Le juge d'appel a fait référence à une décision de la Cour suprême des Etats-Unis selon laquelle des affiches de cirques étaient bien protégées par le copyright bien qu'il s'agisse de publicités. La Cour suprême a aussi validé ce jugement en refusant de se saisir du litige. Dès 1903, la société Edison a également commencé à déposer le copyright des films en tant qu'œuvres dramatiques.

En France aussi, l'intégration des films aux œuvres protégées par la propriété littéraire et artistique a d'abord été rejetée par des tribunaux, puis reconnue *via* leur assimilation à des photographies. Ces décisions furent prises peu après que la loi du 11 mars 1902 a étendu le droit de la propriété littéraire et artistique à arts « appliqués à l'industrie », et plus précisément à des productions comme l'architecture, la sculpture et le dessin d'ornement, « quels que soient le mérite et la destination de l'œuvre »¹⁸. En 1904, le tribunal correctionnel de Lourdes a défini le film *l'Apparition de la très Sainte Vierge à Bernadette* comme une œuvre « purement mécanique », qui ne pouvait faire l'objet d'une représentation au sens de la législation sur les œuvres dramatiques. A ce motif, il a rejeté la plainte de celui qui s'estimait l'auteur de ce film et reprochait à un photographe de l'avoir représenté en public¹⁹. Ce jugement a été confirmé par une cour d'appel, qui a estimé que le mouvement dont sont douées les projections cinématographiques n'était pas dû à un auteur ou à des exécutants, mais « à la machine spéciale au moyen de laquelle ce mouvement est obtenu et à l'illusion d'optique occasionnée par la succession ininterrompue de tableaux passant devant l'objectif et leur projection sur l'écran ». En décembre 1903, le chirurgien Eugène Doyen a assigné en justice pour la diffusion des films

¹⁸ Sur la genèse et les dispositions de cette loi, voir « La nouvelle loi française concernant la protection des œuvres artistiques », *Le Droit d'auteur*, vol. 15, n°2, avril 1902, p. 37-40.

¹⁹ L'affaire est résumée dans Paul Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français. Tome I. La troisième République*, Paris, Filméditations, 1969. p. 15.

chirurgicaux leur opérateur (ou cameraman) Ambroise-François Panarland et des acheteurs et revendeurs dont Pathé frères²⁰. L'avocat du docteur Doyen, M^e Desjardin a assimilé son client au propriétaire du film en référence à un jugement de 1869 de la Cour de Paris attribuant la propriété d'une photographie de peinture au peintre qui en avait fait la commande. L'avocat a également défini le chirurgien comme l'auteur des films en lui attribuant les tâches de préparation du décor et de l'angle des prises de vue et en réduisant le rôle de l'opérateur à celui de la mise au point. En février 1905, le Tribunal Civil de la Seine a donné raison à Eugène Doyen en assimilant les films en question à des œuvres d'art protégées par la législation sur la propriété littéraire et artistique. Le médecin a été reconnu comme l'auteur principal des films et l'opérateur et Pathé frères ont été condamnés à lui verser des dommages et intérêts.

La principale société de production et de diffusion cinématographique française de l'époque, Pathé frères, a également défendu l'assimilation des films à des biens protégés par la propriété littéraire et artistique. A partir de 1905, Pathé et d'autres sociétés ont commencé à déposer des résumés de films et des scénarios à la Bibliothèque nationale, comme le faisait la société Edison aux Etats-Unis²¹. Toujours comme la société Edison, Pathé frères a cessé de vendre des films au mètre et mis en place un système de location au prix calculé en fonction du temps de représentation. Ce système a suscité des résistances de diffuseurs de films. Un de leurs porte-paroles, G. Maréchal, a critiqué le système de location en comparant les films à des biens économiques : « Voyez-vous, votre tailleur, vous réclamer votre complet au bout de quatre mois ²²? » Le système de location a été défendu par Edmond Benoit-Lévy, un avocat et directeur d'une salle de cinéma associé à Pathé frères. Pour ce dernier, les films étaient assimilables aux œuvres relevant de la propriété littéraire et artistique en tant que scénarios et en tant que photographies :

« Peut-on soutenir que le scénario d'un film cinématographique ne relève pas de la propriété littéraire et artistique, qu'il n'est pas protégé naturellement contre la contrefaçon complète ou partielle ?

Peut-on soutenir cette thèse, surtout quand l'éditeur a pris la précaution, inutile croyons-nous, d'indiquer, tout le long du film, que cette bande ne pouvait être représentée dans tel ou tel pays ?

(...) Un film constitue doublement une propriété littéraire et artistique, car il contient à la fois l'idée et l'application. Il y a l'invention, propriété littéraire non écrite, il y a la photographie, propriété artistique, incontestée. On reconnaît à un photographe son droit de propriété quand il va photographier l'obélisque, et on le lui contesterait quand il photographie

²⁰ Sur cette affaire, voir Thierry Lefebvre, *La Chair et le Celluloïd. Le cinéma chirurgical du docteur Doyen*, Brionne, Jean Doyen, 2004, p. 51-66.

²¹ Alain Carou, « Le scénario français en quête d'auteurs (1908-1918) », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011, vol. 65, n° 3, p. 28-51, p. 30.

²² Cité dans Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma. Tome 2. Les pionniers du cinéma (De Méliès à Pathé) 1897-1909*, Paris, Denoël, 1948, p. 486.

des scènes composées par lui, jouées pour lui ? Ce serait purement idiot, cela ne se discute pas.

L'éditeur d'un film fait *ce que bon lui semble*.

A partir de demain, il peut imposer à son acheteur l'obligation de ne pas représenter en France ou de représenter seulement en Belgique ; de même, il pourra changer le contrat de vente en un dépôt de location, comme font les éditeurs de musique pour le matériel qu'ils louent et obliger le loueur-dépositaire à restituer le film au bout d'un temps déterminé, pour empêcher qu'un film ne serve quand il est usé jusqu'à la corde (...).

La propriété littéraire et artistique est une propriété comme toutes les autres. Celui qui la méconnaît commet un vol comme celui qui s'empare d'un bibelot dans un grand magasin. Il n'y a pas deux sortes de propriétés, il n'y a pas deux sortes de vol²³. »

Les contrefaçons cinématographiques d'œuvres littéraires et artistiques

Dans le même article, Edmond Benoit-Lévy a déclaré que sa société était d'autant plus autorisée à défendre la propriété des films qu'elle respectait le droit de propriété littéraire des écrivains dont elle utilisait les œuvres. Tous les écrivains n'ont pas été de cet avis. Peu après les premiers procès autour du droit de reproduction des films, des auteurs de littérature et de théâtre ont attaqué en justice des sociétés de production et de diffusion cinématographique pour contrefaçon de leurs œuvres. Certains tribunaux leur ont donné raison en assimilant les films à des reproductions et des représentations d'œuvres littéraires et dramatiques.

En 1907, Pathé frères et deux cinémas parisiens ont été assignés en justice par des auteurs et héritiers pour contrefaçon d'œuvres littéraires, théâtrales ou musicales comme *Faust* (livret de Michel Carré et Jules Barbier accompagné de la musique de Gounod), *Joseph, ta femme nous trompe* (contrefaçon de *Boubouroche* de Georges Courteline), *Bon Grand-Père* (plagiat du *Secret de Polichinelle* de Pierre Wolff) et *Les cambrioleurs modernes* (plagiat partiel du *Papa de Francine* de Gavault, Cottens et Varney)²⁴. La même année était tournée aux Etats-Unis un film basé sur le best-seller *Ben-Hur* de General Lew Wallace, édité par Harper Brothers et dont les droits d'adaptations théâtrale avaient été cédés aux producteurs de théâtre Marcus Klaw et A. L. Erlanger²⁵. Ces éditeurs et producteurs de théâtre et le fils de l'auteur de *Ben-Hur* ont porté plainte contre la compagnie Kalem pour atteinte à leur copyright. Leurs avocats ont assimilé les films à « des miroirs réfléchissant une grande pièce » et à une forme de représentation théâtrale à moindre coût, permettant d'atteindre un public plus pauvre que celui de la pièce. Les avocats de Kalem (John W. Griggs et Drury Cooper) ont argué qu'en tant que spectacle, le film ne pouvait contrefaire le langage littéraire ou dramatique : la législation sur

²³ Edmond Benoit-Lévy, « Le droit d'auteur cinématographique », *Phono-Ciné-Gazette*, n°62, 15 octobre 1907.

²⁴ Voir P. Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français. Tome I. La troisième République*, op. cit., p. 19-21 ; A. Carou, *Le cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre (1906-1914)*, op. cit., p. 45-77.

²⁵ Sur les litiges américains autour des adaptations littéraires et le procès *Ben-Hur*, voir P. Decherney, *Hollywood's copyright wars*, op. cit., p. 47-57.

le copyright protégeait des formes d'expression et non des idées, et ne pouvait donc s'appliquer à des productions qui ne racontaient pas l'histoire du livre et n'utilisaient pas le langage ou les formes du roman. Pour les mêmes avocats, la diffusion d'un film ne pouvait être définie comme une représentation car elle n'impliquait ni scène, ni théâtre ni comédiens. Ils ont aussi avancé que le film ne concurrençait pas le livre et ses adaptations théâtrales mais constituait plutôt une publicité gratuite pour le roman et la pièce.

En 1908, les tribunaux français ont donné raison aux éditeurs et aux auteurs en définissant les films comme des éditions d'œuvres littéraires ou dramatiques et leurs projections publiques comme des représentations de ces mêmes œuvres. Un jugement du Tribunal civil de la Seine a estimé que l'absence de dialogue et les techniques spécifiques au cinéma n'étaient pas incompatibles avec le fait que le film puisse reproduire et représenter une œuvre dramatique :

« La bande cinématographique, ou le film, sur laquelle sont reproduites à l'aide d'une succession de photographies, les diverses péripéties, soit d'une œuvre dramatique, soit d'une féerie, d'une pantomime ou d'un opéra, et qui est par elle-même, en dehors de l'adaptation à un mécanisme quelconque, lisible et compréhensible pour tous, doit être considérée comme une édition tombant sous l'application de la loi des 19-24 juillet 1793 ; (...) si la projection cinématographique est, en l'absence de dialogue, assurément impuissante à reproduire dans toutes ses finesses et ses nuances l'analyse de caractères, l'étude psychologique, auxquels se serait livré l'auteur d'une œuvre dramatique, elle peut, cependant, dans certains cas, tout en ne reproduisant que des scènes animées, d'ordre purement matériel, constituer une représentation, dans les termes de la loi des 13-19 janvier 1791, si elle fait revivre devant les yeux du spectateur, à l'aide du développement de tableaux successifs, l'œuvre de l'auteur ; (...) il en est surtout ainsi en matière de féerie, de pantomime, d'opéra avec mise en scène, qui se prêtent particulièrement à la projection cinématographique²⁶. »

Aux Etats-Unis, une cour d'appel a d'abord considéré que le film *Ben-Hur* n'était pas une contrefaçon, car il avait emprunté l'idée et non la forme du livre. Ce jugement a été cassé par la Cour suprême des Etats-Unis. Le juge a avancé les mêmes arguments que les tribunaux français. Il a contesté l'idée que les films, en tant qu'images, n'étaient pas assimilables à une forme de langage comparable à celui d'un livre ou d'une pièce. Comme les avocats des auteurs et producteurs de théâtre, le juge a assimilé la projection d'un film à la réflexion d'une action.

« authors have the exclusive right to dramatize any of their works. So, if the exhibition was founded on a dramatizing of *Ben Hur*, this copyright was infringed. We are of opinion that *Ben Hur* was dramatized by what was done. Whether we consider the purpose of this clause of the statute, or the etymological history and present usages of language, drama may be achieved by action as well as by speech. Action can tell a story, display all the most vivid relations between men, and depict every kind of human emotion without the aid of a word. It would be impossible to deny the title of drama to pantomime as played by masters of the art. But if a pantomime of *Ben Hur* would be a dramatizing of *Ben Hur*, it would be

²⁶ Voir *Le Droit d'auteur*, vol. 21, n°9, 15 septembre 1908, p. 118-119.

nonetheless so that it was exhibited to the audience by reflection from a glass, and not by direct vision of the figures -- as sometimes has been done in order to produce ghostly or inexplicable effects. The essence of the matter in the case last supposed is not the mechanism employed, but that we see the event or story lived. The moving pictures are only less vivid than reflections from a mirror. With the former as with the latter, our visual impression -- what we see -- is caused by the real pantomime of real men through the medium of natural forces, although the machinery is different and more complex. How it would be if the illusion of motion were produced from paintings instead of from photographs of the real thing may be left open until the question shall arise. (...) The most innocent objects, such as the mirror in the other case that we have supposed, may be used for unlawful purposes. And if, as we have tried to show, moving pictures may be used for dramatizing a novel, when the photographs are used in that way, they are used to infringe a right which the statute reserves²⁷.

»

Tous les litiges au sujet des représentations cinématographiques de romans et de pièces n'ont pas abouti à des condamnations pour plagiat ou contrefaçon. En France, la cour d'appel de Paris a estimé que le film *Joseph, Ta femme nous trompe*, dépourvu de dialogue, ne pouvait reproduire l'originalité de la pièce *Boubouroche*, qui ne résidait pas dans son sujet (puisé dans le fonds commun du théâtre et de la littérature) mais dans son traitement et la finesse de son analyse psychologique²⁸. Un verdict similaire a été rendu aux Etats-Unis dans le cadre d'un procès opposant la société Harold Lloyd à l'écrivain H. C. Witwer²⁹.

Berlin, année zéro du droit international de la propriété cinématographique

Le cinématographe a été intégré à la Convention de Berne en 1908, à l'initiative d'organisations d'écrivains, d'éditeurs et de compositeurs qui cherchaient à contrôler la reproduction des œuvres littéraires, musicales et théâtrales par les entreprises phonographiques et cinématographiques. La convention internationale a prévu des sanctions pour les contrefaçons cinématographiques et attribué aux auteurs de films des droits équivalents à ceux des écrivains, des artistes ou des photographes.

Les négociations qui ont mené à la révision de la Convention de Berne ont été coordonnées par le Bureau de l'Union de Berne, qui avait pour tâche d'organiser, d'administrer et de réviser la convention internationale. Ce bureau avait alors pour président et secrétaire les Suisses Henri Morel et Ernest Röthlisberger. Le Bureau de l'Union de Berne travaillait en étroite collaboration avec diverses organisations professionnelles. L'une d'entre elles lui faisait fonction officieuse de comité d'experts et d'organe représentatif : l'Association littéraire et artistique internationale. Cette association a été fondée lors du Congrès littéraire international

²⁷ « Kalem Co. v. Harper Brothers », 222 U.S. 55 (1911).

²⁸ J.-P. Jeancolas, J.-J. Meusy et V. Pinel, *L'Auteur Du Film*, op. cit., p. 22-24.

²⁹ Voir P. Decherney, *Hollywood's copyright wars*, op. cit., p. 76-84.

qui s'est tenu à Paris en 1878, à l'initiative de la Société des gens de lettres³⁰. Elle s'est donné pour objet la défense des principes de la propriété littéraire, l'organisation de relations régulières entre les sociétés littéraires et les écrivains de tous les pays. Cette association a promu la création d'une convention internationale sur la propriété littéraire et artistique et participé à la codification de la Convention de Berne de 1886 puis à sa révision à Paris en 1896. A partir de 1907, elle a joué un rôle important dans l'inscription du cinématographe dans le texte de la convention internationale. Son bureau était alors composé du directeur et du secrétaire du Bureau de Berne, de dirigeants de la Société des gens de lettres et des associations des auteurs allemands et italiens, du président du Congrès international des éditeurs et de représentants et de six autres associations professionnelles³¹.

Le Bureau de Berne et l'Association littéraire et artistique internationale se sont saisis de la question du cinématographe lors d'une conférence organisée à Neuchâtel en août 1907³². Plus précisément, leurs membres ont évoqué le cinématographe en débattant de la question du phonographe³³. La conférence a réuni des dirigeants du Bureau international de la propriété intellectuelle, des représentants de ministres belge, français, monégasque et norvégien, ainsi que des délégués de sociétés d'éditeurs, d'auteurs et d'artistes allemands, austro-hongrois, espagnols, français, italiens et suisses. Les participants à cette conférence ont défendu un projet d'amendement à la Convention de Berne qui comptait parmi les reproductions illicites « la reproduction d'une œuvre sur des organes, interchangeables ou non, destinés à l'exécution ou à la projection de cette œuvre au moyen d'instruments mécaniques, tels que les instruments de musique, à cylindre, à disque ou cartons perforés, les phonographes, cinématographes, etc. ». Le vice-président de l'Association littéraire et artistique internationale et président du Congrès international des éditeurs, Tito Ricordi, a justifié l'amendement au regard de l'essor colossal de l'industrie phonographique aux Etats-Unis, à Londres et à Paris. Il a regretté que les sociétés phonographiques ne versent aucun droit aux compositeurs, tandis que les chanteurs bénéficiaient de rémunérations très élevées. Il a évoqué des procès intentés, gagnés ou perdus

³⁰ Voir *Association littéraire & artistique internationale. Son histoire, ses travaux (1878-1889)*, Paris, Bibliothèque Chacornac, 1889.

³¹ La Chambre de commerce de Paris, la Réunion des fabricants de bronze, la Caisse de défense mutuelle des architectes, la Chambre syndicale de la photographie, la Société pour la protection des paysages de France, l'Association de la presse suisse.

³² Voir 29^e session – Conférence de Neuchâtel. 26-29 août 1907. Compte-rendu, *Association littéraire & artistique internationale*, bulletin n°24, août 1908, p. 37-39 ; « La Conférence de Neuchâtel de l'Association littéraire et artistique internationale », *Le Droit d'auteur*, vol. 20, n°9, 15 septembre 1907, p. 111-120.

³³ Sur les luttes autour du phonographe, voir Joëlle Farchy et Fabrice Rochelandet, « La mise en place du droit d'auteur dans les industries du disque et du cinéma en France » dans Jacques Marseille et Patrick Eveno (eds.), *Histoire des industries culturelles en France, XIXe-XXe siècles*, Paris, Association pour le Développement de l'Histoire Économique, 2002, p. 157-182.

par des éditeurs de musique français, belges, hongrois et italiens. Le projet d'amendement a été discuté en référence à des négociations menées en Allemagne. Lors d'une réunion entre éditeurs, compositeurs et fabricants de phonographes organisée par le secrétaire d'Etat allemand à l'Intérieur, les « plus grands industriels » s'étaient dits favorables à une redevance versée à l'auteur à condition qu'aucune société n'obtienne le monopole des œuvres d'un auteur. Un compromis envisagé consistait à réserver à l'auteur le droit d'autoriser l'utilisation de son œuvre par les entreprises phonographiques, mais à établir qu'une fois cette autorisation accordée à quelqu'un, tout le monde, moyennant le paiement d'une indemnité équitable, pourrait librement l'éditer. Cette règle sera par la suite désignée comme le système de « licence obligatoire ». A Neuchâtel, ce système a été dénoncé par Tito Ricordi, par le coprésident de l'Association littéraire et artistique internationale et vice-président de la Société italienne des auteurs (A. Ferrari), ainsi que par le délégué du Cercle de la librairie et de l'imprimerie (Jean Lobel). Ils entendaient défendre le droit commun et les principes du droit, c'est-à-dire le droit pour l'auteur d'autoriser tout usage de son œuvre. Ils craignaient aussi que le système de licence obligatoire puisse être étendu à d'autres formes de reproduction. Le projet d'article discuté et approuvé à Neuchâtel a ensuite été intégré aux résolutions du Congrès international des éditeurs qui s'est tenu à Madrid en mai 1908, puis lors d'un nouveau congrès de l'Association littéraire et artistique internationale organisé à Mayence en septembre 1908, où a été dénoncé la proposition de « licence obligatoire » défendue par le gouvernement allemand³⁴.

En novembre 1908, la Conférence de Berlin pour la révision de la Convention de Berne a réuni des représentants de quatorze Etats. Sur proposition de la délégation française, un article portant spécifiquement le cinéma a été intégré à la convention internationale³⁵. Les propositions françaises avaient été élaborées par une commission interministérielle présidée par Louis Renault, membre de l'Institut et composée de représentants des ministères des Affaires étrangères, de la Justice et des Cultes, de l'Instruction publique et de l'Intérieur³⁶. La commission avait préalablement consulté des représentations de l'Association littéraire et artistique internationale et de diverses sociétés d'auteurs et d'artistes, dont la Société des gens de lettres.

³⁴ « Congrès international des éditeurs », *Le Droit d'auteur*, vol. 21, n°6, 15 juin 1908, p. 69-80 ; « Le XXX^e congrès de l'Association littéraire et artistique internationale », *Le Droit d'auteur*, vol. 21, n°10, 15 octobre 1908, p. 131-136.

³⁵ Voir « La Conférence de Berlin. Ses travaux et ses résultats », *Le Droit d'auteur*, vol. 22, n°1, 15 janvier 1909, p. 1-16 ; *Idem.*, n°2, 15 février 1909, p. 19-23 ; A. Carou, *Le cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre (1906-1914)*, *op. cit.*, p. 113-117.

³⁶ « Conférence de Berlin », *Le Droit d'auteur*, vol. 21, n°4, 15 avril 1908, p. 53.

Entièrement consacré au cinéma, le nouvel article 14 de la Convention de Berne traitait d'abord de la question des « adaptations » cinématographiques, qui faisait alors l'objet de procès en France, aux Etats-Unis et dans d'autres pays. Cet article disposait que les auteurs d'œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques avaient le droit exclusif d'autoriser la reproduction et la représentation publique de leurs œuvres par la cinématographie. L'article 14 attribuait également à l'auteur d'un film les mêmes droits qu'à l'auteur d'une œuvre littéraire et artistique, lorsque « par les dispositifs de la mise en scène ou les combinaisons des incidents représentés, l'auteur aura donné à l'œuvre un caractère personnel et original. » La Convention de Berne excluait ainsi une partie des productions cinématographiques de son champ d'application. L'article 14 disposait également que les droits reconnus à l'auteur de film étaient valables lorsque le film reproduisait une œuvre préexistante, mais qu'ils devaient alors s'exercer sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale. Ces règles devaient s'appliquer à tout procédé analogue à la cinématographie. Le rapporteur de la conférence de Berlin, le professeur français Louis Renault, a défendu cet article en assimilant les films à des œuvres dramatiques :

« On peut vouloir représenter la vie de Marie Stuart au cinématographe ; il y a un travail intellectuel consistant à choisir les principaux épisodes de cette vie, ceux qui présentent de l'intérêt par eux-mêmes, ou qui se prêtent le mieux à une action scénique, à disposer les personnages dans un milieu approprié. Que les personnages parlent au moyen de la combinaison du cinématographe et du phonographe ou qu'ils ne parlent pas, il y a une œuvre d'un certain genre qu'on ne doit pas pouvoir s'approprier impunément³⁷. »

Selon le compte-rendu de la conférence de Berlin publié par le Bureau de l'Union de Berne, les articles sur la reproduction des œuvres musicales et cinématographiques devaient mettre fin à la situation privilégiée des industries des instruments de musique et de la cinématographie et donner plus de sûreté et de stabilité au commerce international de ces produits³⁸. Le Bureau de l'Union de Berne s'est félicité de la nouveauté juridique que constituait la surveillance que pourraient exercer les ayants droit sur les œuvres adaptées au cinématographe et sur les créations cinématographiques originales. Au cours des mois qui ont suivi la révision de la Convention de Berne, ses dispositions sur le cinéma ont été intégrées aux législations et accords bilatéraux de divers pays : l'Allemagne, le Danemark, la France, la Grande-Bretagne, l'Italie, le Japon, la Norvège, les Pays-Bas, la Suède, la Suisse et la Russie³⁹.

³⁷ Cité dans A. Carou, *Le cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre (1906-1914)*, op. cit., p. 116.

³⁸ « La Conférence de Berlin. Ses travaux et ses résultats », art. cit.

³⁹ « La cinématographie au point de vue législatif, doctrinal et judiciaire », *Le Droit d'auteur*, vol. 29, n°6, 15 juin 1916, p. 65.

L'intégration des œuvres cinématographiques au Copyright Act

Peu après la révision de la Convention de Berne de 1908 et en référence à cette convention internationale, les œuvres cinématographiques ont été intégrées à la législation américaine sur le copyright. Les sociétés de production cinématographique s'opposaient alors aux auteurs et producteurs de théâtre.

La question du cinéma a été discutée lors de la négociation du Copyright Act de 1909. Cette négociation a été promue et coordonnée par le Copyright Office de la Library of Congress, une administration chargée de répertorier les œuvres protégées par le copyright et de conseiller les administrations, les institutions politiques, les groupes d'intérêts et les personnes concernés par cette législation⁴⁰. Cette administration a soutenu et coordonné la plupart des projets de législation qui seront étudiés ici. A partir de 1901, le Copyright Office a prôné une réécriture du Copyright Act au motif de l'ancienneté et des imperfections de la loi en vigueur et de l'apparition de nouvelles techniques de reproduction des œuvres. Il a également fait référence à de récentes lois et à des projets de loi de pays comme l'Allemagne, l'Autriche, la Suède, l'Angleterre et l'Australie. Le projet de loi a été rédigé par le Copyright Office en concertation avec une trentaine de groupes d'intérêts concernés par la réforme. Ces groupes d'intérêts ont également été consultés lors des auditions parlementaires menées par des commissions de la Chambre des Représentants et du Sénat entre 1906 et 1908.

Au cours de ces négociations, les représentants des éditeurs et des auteurs se sont opposés au sujet d'une norme qui sera au cœur des luttes autour de la propriété cinématographique des décennies suivantes : la règle dite des *works-made-for-hire* (ou œuvres réalisées dans le cadre d'un emploi)⁴¹. Des représentants des éditeurs d'encyclopédies et des entreprises de lithographie ont revendiqué le statut d'auteur et de propriétaire des œuvres de leurs employés, qui leur avait déjà été reconnu par des tribunaux à partir de la fin du dix-neuvième siècle. Les éditeurs d'encyclopédies ont justifié cette revendication au motif que seuls les auteurs pouvaient obtenir le renouvellement d'un copyright. Cette revendication a été contestée par le secrétaire de l'American Authors' Copyright League, Robert Underwood Johnson, qui a avancé que les éditeurs d'encyclopédies devaient être définis comme leurs propriétaires et non comme leurs auteurs. Le Copyright Act de 1909 a finalement donné raison

⁴⁰ Voir Abe A. Goldman, « The History of USA Copyright Law Revision From 1901 to 1954 », Copyright Office, Library of Congress, juillet 1955, p. 1-4.

⁴¹ Voir Catherine Fisk, « Authors at Work: The Origins of the Work-For-Hire Doctrine », *Yale Journal of Law & the Humanities*, 2003, vol. 15, p. 1-70.

aux éditeurs en disposant que le mot auteur incluait l'employeur dans le cas d'œuvres réalisées dans le cadre d'un emploi.

Lors des mêmes négociations, les représentants des auteurs et producteurs de théâtre se sont opposés aux sociétés de production cinématographique au sujet des représentations cinématographiques de pièces⁴². Des porte-paroles de la National Association of Producing Managers et de la Dramatic Authors ont revendiqué que les détenteurs du copyright d'une pièce ou d'un livre disposent du droit exclusif d'autoriser l'adaptation de ces œuvres au cinéma. Le directeur de théâtre William A. Brady a déclaré que les adaptations non-autorisées de pièces menaçaient de ruine les directeurs et auteurs de théâtre. Il a évoqué le cas de *Ben Hur* et d'une autre pièce, *Way Down East*, que l'une de ses compagnies aurait cessé de jouer suite à sa reproduction cinématographique. Selon lui, les représentations cinématographiques de pièces privaient notamment les auteurs et producteurs de théâtre du public féminin et populaire. Le dramaturge Charles Klein a affirmé que la classe se rendant au cinéma n'était pas intellectuelle et était incapable de faire la différence entre la représentation cinématographique d'une pièce et sa représentation dans un théâtre de qualité. Pour justifier leurs revendications, les auteurs et producteurs de théâtre ont évoqué à plusieurs reprises le cas de la France, où les sociétés de production cinématographiques rémunéraient des écrivains et dramaturges pour écrire directement pour le cinéma et ne représenteraient jamais une pièce protégée par le droit d'auteur sans l'autorisation des auteurs et sans leur verser de rémunération. Ces revendications ont été contestées par l'avocat de la société Edison, Frank Dwyer. Selon lui, aucun film ne représentait une pièce protégée par le copyright et seule une société cinématographique était spécialisée dans la diffusion de pièces appartenant au domaine public. L'avocat a plaidé pour qu'une législation sur le cinéma ne soit pas adoptée avant consultation de toutes les sociétés de production cinématographique, dont les investissements étaient importants. Les revendications des auteurs et producteurs de théâtre ont également été dénoncées par le représentant de l'American Musical Copyright League, dont était membre la société Edison. Le Congrès a donné raison aux sociétés cinématographiques et musicales et le cinéma n'a pas été évoqué dans le Copyright Act de 1909. Le président de la commission parlementaire, le sénateur Reed Smoot, ainsi que plusieurs de ses membres, se sont montrés très critiques à l'égard des discours et revendications des producteurs et auteurs de théâtre. Le président de la commission ne croyait

⁴² « Revision of Copyright Laws. Hearings Before the Committee on Patents of the Senate and House of Representatives on Pending Bills to Amend and Consolidate the Acts Respecting Copyright. March 26, 27, and 28, 1908 », Government Printing Office, Washington, 1908, p. 173-188 pour les producteurs et auteurs de théâtre, p. 281-282 pour l'avocat de la société Edison, p. 809-810 pour le représentant de l'American Musical Copyright League.

pas qu'un homme raisonnable, ou n'importe quel citoyen des Etats-Unis, puisse confondre une pièce et sa représentation cinématographique. Il a reproché aux auteurs de théâtre de refuser toute concurrence.

Deux ans après l'adoption du Copyright Act de 1909, les représentants de sociétés de production et de diffusion cinématographiques ont fait pression auprès du Congrès pour plafonner à 100 dollars les amendes prévues par la loi en cas de contrefaçon involontaire d'une œuvre protégée par le copyright⁴³. Ils ont avancé que des amendes plus élevées et calculées en fonction du nombre de représentations menaçaient de ruine les cinémas et sociétés de production et étaient excessives au regard du prix de vente d'un scénario (qui serait de 10 à 20 dollars en moyenne). Les porte-paroles des sociétés cinématographiques ont avancé que ces dernières faisaient tout leur possible pour éviter toute contrefaçon, en demandant par contrat aux scénaristes de leur fournir des œuvres originales, en employant des personnes chargées de lire tous les magazines, journaux et livres disponibles et en passant des accords avec des écrivains connus (comme Mark Twain et le député E.W. Townsend, qui a introduit le projet d'amendement qu'elles désiraient). Malgré tout, à les croire, les entreprises cinématographiques recevaient un trop grand nombre de scénarios pour se prémunir complètement du risque d'enfreindre un copyright. Tous ces arguments ont été remis en cause par des porte-paroles des dramaturges, des directeurs de théâtre et des éditeurs, qui revendiquaient l'application des sanctions normales en cas de contrefaçon par le cinéma. Selon ces derniers, le montant des amendes souhaité par les producteurs de cinéma était bien trop faible par rapport au prix de vente des droits d'adaptation d'une pièce (qui pouvait s'élever à 150 000 dollars) et par rapport aux centaines de milliers de dollars de pertes que pourrait occasionner la contrefaçon d'une pièce pour les entreprises théâtrales. Les directeurs de théâtres ont minimisé les difficultés posées par l'identification d'une contrefaçon et rappelé que leur industrie était plus grande encore que celle du cinéma. Les représentants des directeurs et auteurs de théâtres et des sociétés cinématographiques ont finalement négocié un compromis, qui consistait à plafonner à 100 dollars les amendes en cas de contrefaçon involontaire d'une œuvre non-dramatique, et à 5 000 dollars en cas de contrefaçon involontaire d'une pièce.

⁴³ Voir « Etats-Unis. Projets de loi favorisant l'industrie de la cinématographie et des instruments mécaniques », *Le Droit d'auteur*, vol. 25, n°4, 15 avril 1908, p. 58-59. Les porte-paroles des patrons des sociétés de production étaient John H. O'Connell, qui représentait la Motion Pictures Patent Company. Frank Dyer, devenu président de la société Edison, et le député Reuven O. Moon, qui était l'avocat de la société Lubin. Voir « Townsend copyright amendment : complete file of arguments before the Committee on Patents, House of Representatives, on H.R. 15263 and H.R. 20596, commencing January 24, 1912 », p. 16-92

Consulté par la commission parlementaire chargée de ce projet d'amendement, le Copyright Office a affirmé que les amendes prévues pour les contrefaçons d'œuvres non-théâtrales étaient trop basses et a recommandé d'établir des amendes minimales pour les contrefaçons cinématographiques⁴⁴. En référence à la Convention de Berne récemment révisée et à une loi anglaise intégrant ses dispositions, le Copyright Office a proposé d'intégrer les films à la liste des œuvres protégées par le copyright. Il a retenu la même distinction que celle établie par la convention internationale, qui distinguait des « pièces cinématographiques [*motion-picture photoplays*] » et d'autres types de films [*motion pictures other than photoplays*] protégés comme des photographies. Ces dispositions ont été intégrées au Copyright Act en 1912.

Les premières luttes de définition juridique de l'auteur de film

Intégrés à la Convention de Berne et au Copyright Act en tant qu'œuvres originales ou adaptées d'œuvres existantes, les films se sont vus, *de jure*, associer un auteur. Mais lequel ? A partir des années 1910, des dirigeants de sociétés de production, des auteurs de romans, de pièces et de scénarios, ainsi que des metteurs en scène, se sont disputé le statut d'auteur et de propriétaire des films. Ces luttes avaient plusieurs enjeux : les profits symboliques (ou la reconnaissance) associés à la qualité d'auteur, l'appropriation et la gestion des recettes générées par les films, ainsi que le contrôle de la division du travail cinématographique. On présentera ici la genèse d'organisations d'auteurs et de producteurs de films et leurs luttes autour de la Convention de Berne.

Parallèlement aux négociations présentées ici, les droits des auteurs de films ont fait l'objet de procès. En 1922, le scénariste Edmond Fleg a intenté et gagné un procès contre la société Gaumont et le metteur en scène Léon Poirier, auxquels il reprochait de ne pas avoir mentionné son nom sur les affiches et dans les publicités du film⁴⁵. Charlie Chaplin et ses avocats ont invoqué le copyright lors de plusieurs procès les opposant à des imitateurs⁴⁶.

A cette période, l'émergence des luttes de définition de l'auteur de film tenait au développement du droit de propriété cinématographique, mais aussi à d'importantes transformations de la production, de la diffusion et de la valorisation des films. Les métiers des

⁴⁴ *Ibid.*, p. 104-109.

⁴⁵ Voir Albert Vaunois, « Lettre de France », *Le Droit d'auteur*, vol. 37, n°2, 15 février 1924, p. 23 ; J.-P. Jeancolas, J.-J. Meusy et V. Pinel, *L'Auteur Du Film*, *op. cit.*, p. 70-72 ; Thérèse Armengol, « La notion jurisprudentielle de drit d'auteur(s) en cinéma. La genèse : 1904-1957 », in Christophe Gauthier, Dimitri Vezyroglou et Myriam Juan (eds.), *L'auteur de cinéma histoire, généalogie, archéologie*, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁶ Voir P. Decherney, *Hollywood's copyright wars*, *op. cit.*, p. 67-76.

prétendants au statut d'auteur de film et ceux du reste du personnel étaient en voie de différenciation et de spécialisation, à la faveur de transformations comme l'allongement du temps des métrages et l'augmentation de la force de travail, des revenus et des capitaux des entreprises. Parallèlement à leurs luttes juridiques et en relation avec celles-ci, différents groupes professionnels se disputaient le contrôle de la fabrication des films sur leurs lieux de travail. Les femmes furent quasi-exclues des métiers de producteur et de réalisateur, qui furent valorisés comme des métiers d'homme. Les années 1910 et 1920 connurent également un fort développement et une diversification des publications sur le cinéma. Des scénaristes, des producteurs et des réalisateurs défendirent leur statut d'auteur dans des écrits parus dans la presse cinématographique. Une critique cinématographique naissante a commencé à valoriser les films en les attribuant à des auteurs. Le cinéma a connu une légitimité culturelle croissante mais discutée. La valorisation du « septième art » – expression de l'époque – tenait aux propriétés d'œuvres comme celles de Griffith, Chaplin et d'avant-gardes cinématographiques, ainsi qu'aux transformations des conditions de production et de réception des œuvres. Les années 1910 et 1920 sont également celles d'un changement des rapports de force de la production et des échanges internationaux. Les entreprises françaises perdirent leur position dominante au profit de concurrentes européennes et surtout américaines, ce qui favorisa la valorisation de « films d'auteurs » français par opposition au cinéma étranger et surtout américain. Ces phénomènes seront analysés plus en détail dans la seconde partie de la thèse.

Les premières organisations de prétendants au statut d'auteur : syndicats de producteurs et sociétés d'auteurs

A partir des années 1910, la définition de l'auteur de film a fait l'objet de luttes entre des organisations de producteurs de films et les sociétés d'auteurs. Ces sociétés ont cherché à défendre le statut d'auteur des écrivains et dramaturges. Elles ont aussi commencé à revendiquer la représentation d'un nouveau métier, celui de scénariste, alors en cours de différenciation.

Le statut d'auteur et de propriétaire des films a d'abord été revendiqué par des organisations des patrons de sociétés de production et de diffusion cinématographique. Constituées dans les années 1900 et 1910, leurs premières associations ont été fondées par des dirigeants d'entreprises opposés à l'Edison Trust et au système de location de Pathé frères. Ces organisations ont ensuite cherché à réguler les relations entre les entreprises de production et

de diffusion cinématographique, à négocier avec les employés des entreprises cinématographiques et à peser sur les interventions publiques liées au cinéma (comme la censure et les quotas d'importation de films étrangers).

Le premier syndicat français des sociétés de production cinématographique est la Chambre syndicale des éditeurs de films, constitué à Paris en 1908 et présidée par George Méliès jusqu'en 1912⁴⁷. A cette date, les éditeurs de films ont constitué un nouveau syndicat patronal, regroupant cette fois des chefs d'entreprise de toute la chaîne de production et de diffusion des films : la Chambre syndicale française de la cinématographie et des industries qui s'y rattachent. Les directeurs de salles de cinéma ont été peu nombreux à rejoindre ce syndicat en raison de leurs luttes avec les producteurs au sujet des conditions de vente ou de location des films.

En 1916, après la condamnation de l'Edison Trust par la Cour suprême, plusieurs sociétés de production cinématographique ont constitué la National Association of the Motion Picture Industry⁴⁸. En 1917, des producteurs ont créé la Motion Picture Production Association pour négocier avec les syndicats d'employés des studios. En 1922, une vingtaine de sociétés de production et de distribution ont créé la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA). Les premières luttes de cette organisation ont porté sur la censure et sur les régulations du commerce international des films⁴⁹. En 1924, la MPPDA a créé une nouvelle organisation chargée des relations entre les dirigeants des entreprises et leurs employés, nommée l'Association of Motion Picture Producers.

Les revendications des producteurs ont été contestées par des sociétés d'auteurs de théâtre et de littérature. En France, il s'agit de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) et de la Société des gens de lettres (SGDL). Ces organisations ont été officiellement fondées en 1829 et en 1838 pour défendre les droits d'auteurs des romanciers et dramaturges⁵⁰. Elles ont participé à tous les efforts de codification de la propriété littéraire et artistique et ont notamment œuvré pour l'établissement de la Convention de Berne. La Société

⁴⁷ Sur la genèse des syndicats patronaux du cinéma français, voir G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma. Tome 2. Les pionniers du cinéma (De Méliès à Pathé) 1897-1909*, op. cit. p. 479-496 ; P. Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français. Tome I. La troisième République*, op. cit., p. 35-39.

⁴⁸ Voir Gregory D. Black, *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*, New York, Cambridge University Press, 1996, p. 30.

⁴⁹ Sur les activités de la MPPDA liées à la censure, voir *Ibid.* Sur ses activités en matière de régulation du commerce international jusqu'aux années 1950, voir Ian Jarvie, *Hollywood's Overseas Campaign: The North Atlantic Movie Trade, 1920-1950*, Cambridge & New York, Cambridge University Press, 1992, p. 284-432.

⁵⁰ Voir G. Sapiro, « Droit et histoire de la littérature », art cit. 114-115.

des auteurs et compositeurs dramatiques percevait aussi les droits d'auteur auprès des théâtres pour le compte de ses membres.

Aux Etats-Unis, l'Authors League a été créée officiellement en 1912 par des auteurs de théâtre et de littérature⁵¹. Ses premières préoccupations étaient liées au copyright. Ses objectifs étaient une meilleure législation nationale et internationale sur le copyright, une meilleure protection des droits et propriétés des auteurs et la mise en place d'un bureau conseillant les auteurs sur le plan juridique et économique. Peu après sa création, elle a mis en place un comité d'arbitrage en cas de plagiat. Dès 1916, l'Authors League a déclaré que les droits des auteurs n'étaient pas suffisamment bien protégés par le Copyright Act de 1909. Elle a revendiqué l'adhésion des Etats-Unis à la Convention de Berne, afin que le copyright des auteurs américains soit protégé dans le monde. A partir de 1920, l'Authors League a constitué deux branches distinctes, l'Authors Guild et la Dramatist Guilds, chargées de négocier avec les éditeurs d'une part et les directeurs de théâtre d'autre part.

La SACD, la SGDL et l'Authors League ont commencé à s'occuper de cinéma dans les années 1900 et 1910, alors que se développaient les adaptations et contrefaçons cinématographiques d'œuvres littéraires et théâtrales. Ces sociétés d'auteurs ont d'abord cherché à étendre les droits des écrivains et dramaturges à la diffusion de leurs œuvres sous forme cinématographique. Elles ont ensuite cherché à obtenir et à gérer les mêmes droits pour le compte des auteurs de scénarios.

En 1907 et 1909, la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) et la Société des gens de lettres ont signé des accords avec des sociétés de production cinématographiques autorisant ces dernières à tourner des films basés sur les œuvres de leurs membres en contrepartie d'une part des recettes d'exploitation des films⁵². La société a commencé peu après à percevoir des recettes auprès des théâtres déjà sous contrat avec elle pour les droits des auteurs dramatiques (mais non auprès des salles de cinéma spécialisées). En 1911, un éphémère Syndicat des auteurs et compositeurs dramatiques, constitué en opposition aux dirigeants de la SACD, a plaidé pour la perception d'une redevance sur les films diffusés dans les cinémas-théâtres. L'année suivante, cette revendication a été reprise par une sous-commission du cinéma mise en place par la SACD, qui souhaitait aussi que la SACD. Cette

⁵¹ Sur la fondation de l'Authors League, voir Christopher Dudley Wheaton, *A History of the Screen Writers' Guild (1920-1942): The Writers' Quest for a Freely Negotiated Basic Agreement*, University of Southern California, Los Angeles, 1974, p. 3-9 ; Richard Fine, *James M. Cain and the American Authors' Authority*, Austin, University of Texas Press, 1992, p. 62-68.

⁵² J.-P. Jeancolas, J.-J. Meusy et V. Pinel, *L'Auteur Du Film*, op. cit., p. 24-31 ; A. Carou, *Le cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre (1906-1914)*, op. cit., p. 265-268.

sous-commission a également revendiqué que la SACD gère les droits de tous les auteurs de scénarios. Elle a aussi préconisé un accord avec les sociétés d'auteurs du monde entier afin d'éviter que ses membres ne soient concurrencés par des auteurs étrangers. Le 6 novembre 1913, lors d'une assemblée générale extraordinaire, le cinéma a été intégré aux statuts de la SACD. En 1914, la SGDL et la SACD se sont accordées pour que cette dernière s'occupe des affaires cinématographiques des membres des deux organisations. Elles ont continué à collaborer par la suite.

L'Authors League s'est saisie de la question du cinéma entre 1916 et 1920⁵³. En 1916, les membres de l'Authors League ont débattu de la question du cinéma dans le cadre de débats autour de son affiliation éventuelle à l'American Federation of Labor. Le dramaturge et scénariste Thompson Buchanan a défendu cette affiliation afin d'améliorer les conditions des auteurs dans l'industrie cinématographique, qui seraient pire que dans tous les autres champs et où les auteurs seraient à la merci de producteurs irresponsables et diaboliques. Cette affiliation a finalement été rejetée après avoir suscité l'opposition d'autres membres de l'Authors League, qui ont dénoncé l'opposition des syndicats à la Convention de Berne et l'assimilation de l'écriture à un travail, un commerce ou une industrie. En 1919, des dramaturges de l'Authors League ont négocié un contrat-type avec les directeurs de théâtre, qui comprenait des dispositions au sujet de la cession des droits de représentation cinématographique. Les dramaturges reprochaient aux directeurs de salle de céder les droits cinématographiques pour des sommes insuffisantes et parfois de céder l'ensemble de leur répertoire pour une somme fixe. Ils ont obtenu que ces droits puissent être cédés à l'initiative des auteurs ou à celle des directeurs de salles et que l'autre partie bénéficie d'un délai de trente jours pour obtenir une meilleure offre. L'année suivante, l'Authors League a entamé des négociations pour que les scénaristes californiens forment une guilde au sein de l'Authors League⁵⁴. En 1920, la Screen Writers Guild a été créée et affiliée à l'Authors League.

Les revendications et modes d'action de la SACD et la Screen Writers Guild de l'Authors League au sujet du cinéma étaient très similaires⁵⁵. Ces sociétés ont revendiqué des droits proches de ceux déjà revendiqués ou obtenus par les écrivains et dramaturges. Elles

⁵³ Voir C. Dudley Wheaton, *A History of the Screen Writers' Guild (1920-1942)*, op. cit., p. 5-19.

⁵⁴ L'enrôlement des scénaristes au sein de l'Authors League a été entrepris par le dramaturge et scénariste Thompson Buchanan et l'écrivain et scénariste Rupert Hugues. Ils ont bénéficié du soutien du scénariste Frank E. Woods, qui avait présidé en entre 1914 et 1916 une éphémère Photoplay Authors League, qui avait revendiqué sans succès la protection par le copyright des scénarios non publiés.

⁵⁵ Voir A. Carou, *Le cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre (1906-1914)*, op. cit. ; J.-P. Jeancolas, J.-J. Meusy et V. Pinel, *L'Auteur Du Film*, op. cit. ; C. Dudley Wheaton, *A History of the Screen Writers' Guild (1920-1942)*, op. cit., p. 20-39.

portaient d'abord sur la reconnaissance du statut d'auteur des écrivains, dramaturges et scénaristes. La SACD a soutenu le scénariste Edmond Fleg lors de son procès autour de la mention de son nom dans la publicité d'un film. La Screen Writers Guild a revendiqué que le nom des auteurs soit aussi bien présenté au générique et dans les publicités des films que celui de toute autre personne investie dans la production du film. Les revendications des sociétés d'auteurs portaient aussi, et surtout, sur les rémunérations des écrivains, dramaturges et scénaristes. En 1913, la SACD a requis de ses membres qu'ils lui soumettent leurs contrats cinématographiques afin de négocier en position de force avec les éditeurs de films français et étrangers, de plaider des procès utiles et d'obtenir des rémunérations plus élevées. Peu après, elle a adopté comme revendication principale la perception de recettes auprès des salles de cinéma, comme elle le faisait pour les auteurs de théâtre. La guilde des scénaristes a lutté pour la valorisation des rémunérations de ses membres. Certains de ses dirigeants ont préconisé l'obtention d'un pourcentage des recettes générées par les films. Comme on va le voir, ces organisations ont cherché à obtenir ces droits en intervenant pour la révision de la Convention de Berne et du Copyright Act, ainsi qu'en négociant des accords avec les syndicats de producteurs de films.

Les revendications des sociétés d'auteurs ont été dénoncées par les dirigeants des entreprises de production et de diffusion cinématographique, mais aussi par quelques écrivains et metteurs en scène. Au début des années 1910, des romanciers français à succès comme Marc Mario et Léon Sazie, récemment lancés dans l'écriture de scénarios, se sont opposés au principe de la rémunération proportionnelle. Selon eux, ce mode de rémunération les privait de la liberté de négocier avec les sociétés de production, favorisait les auteurs de scénarios non-membres des sociétés d'auteurs et risquait d'obliger les professionnels de la littérature à travailler clandestinement pour le cinéma⁵⁶. En 1916, alors que des membres de l'Authors League débattaient de son affiliation avec l'American Federation of Labor, l'écrivain Aylward Edward Dingle a déclaré que les partisans de l'affiliation étaient des scénaristes mécontents dont il a comparé l'activité à une forme de prostitution de l'écriture. Nombre de scénaristes et metteurs en scène ont également remis en cause l'intervention de la SACD dans le commerce cinématographique. Ils reprochaient d'abord à l'organisation de chercher à limiter la concurrence exercée par le cinéma sur le théâtre. La SACD refusait également le statut d'auteur aux metteurs en scène n'écrivant pas leurs propres scénarios. En 1917, une quarantaine de scénaristes et metteurs en scène (cumulant parfois ces deux tâches) ont constitué la Société des

⁵⁶ A. Carou, « Le scénario français en quête d'auteurs (1908-1918) », art cit., p. 43.

auteurs de films⁵⁷. Les revendications fondatrices de la Société des auteurs de films étaient liées au droit d'auteur et équivalentes à celle de la SACD. La Société s'est donnée pour but de recevoir en dépôt les scénarios inédits « à toutes fins utiles », et sans doute pour lutter contre le plagiat et la contrefaçon. Sa première revendication publique était la perception des droits d'auteur dans les salles de cinéma. La Société des auteurs de films se donnait aussi pour objectif la mise en place d'une caisse de secours et de retraite, la création d'une bibliothèque sur le cinéma et l'étude de toutes les questions touchant de près ou de loin à la cinématographie. En 1945, les réalisateurs hollywoodiens ont également constitué une organisation professionnelle, la Motion Picture Directors Association⁵⁸. Cependant, à la différence des sociétés de scénaristes et de la Société des auteurs de films, elle n'est pas intervenue dans les luttes autour de la propriété cinématographique.

En 1926, la SACD et l'Authors League participaient à la création de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et de compositeurs (CISAC)⁵⁹. Le premier président de cette société était un président de la SACD, Robert de Flers. Lors d'un congrès organisé à Budapest en 1930, la CISAC fit sienne les revendications des sociétés d'auteurs françaises, américaines et italiennes : la défense du droit moral et de la rémunération proportionnelle des auteurs de films. La CISAC a invoqué les principes du droit d'auteur pour dénoncer les producteurs de films qui assimilaient la propriété artistique à la propriété commerciale et les auteurs à des salariés :

« La Confédération des sociétés d'auteurs et compositeurs (...) décide que les sociétés d'auteurs et compositeurs dramatiques, dans tous les traités qu'elles seront appelées à passer avec les entreprises de production ou d'exploitation de films, devront assurer aux auteurs la sauvegarde efficace de leurs droits moraux et artistiques, établir une perception de droits d'auteur sous la forme de pourcentages, et veiller à ce que les auteurs soient désormais associés à la fortune de leur œuvre.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 39-42 ; Xavier Loyant, *La Société des auteurs de films (1917-1929)*, Paris, Thèse de l'École des chartes, 2009. La Société des auteurs de films a d'abord été présidée par Louis Feuillade (entre 1917 et 1918), puis par Camille de Morlhon (1919-1922), Henri Pouctal (1922), Michel Carré (1922-1925) ; Max Linder (1925) et Charles Burguet (1925-1940).

⁵⁸ La Motion Picture Directors Association comptait entre 90 et 200 membres dans les années 1920. Elle a cherché à imposer une éthique professionnelle en participant aux discussions sur la censure des films, en résistant aux producteurs choisissant des actrices en l'échange de services sexuels et en limitant la concurrence déloyale entre réalisateurs. La MPDA offrait également un espace de sociabilités à ses membres et ambitionnait d'assurer une fonction d'assistance mutuelle. L'association a émis des revendications économiques, en s'opposant par exemple à la délocalisation de la production cinématographique hors des Etats-Unis. Elle semble aussi avoir été associée à un collectif de réalisateurs ambitionnant de produire leurs films hors des studios – un projet contesté par les producteurs. Voir Steve Pond, « Before the Guild » [en ligne], DGA, hiver 2011, disponible sur <http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1004-Winter-2010-11/Features-Before-the-Guild.aspx> (page consultée le 17 septembre 2016) ; « A guild is born » [en ligne], DGA, hiver 2006, disponible sur <http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/0604-Winter2006-07/Features-A-Guild-is-Born.aspx> (page consultée le 16 septembre 2016).

⁵⁹ « Congrès. Assemblées. Sociétés », *Le Droit d'auteur*, vol. 43, n°4, 15 avril 1930, p. 39.

(...) Regrettant d'avoir à constater combien sont despotiques et dangereuses les prétentions d'une certaine industrie qui, ayant acquis forfaitairement, ainsi qu'une marchandise, les droits d'adaptation cinématographique d'une œuvre, prétend en disposer définitivement sans que l'auteur puisse exercer le moindre contrôle moral et artistique sur son utilisation et son exploitation, le Congrès de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et de compositeurs invite toutes les sociétés d'auteurs – et les auteurs du monde entier unis et disciplinés – à s'opposer par tous les moyens en leur pouvoir à ces pratiques ; car cette conception étroitement commerciale de la propriété intellectuelle et cette industrialisation de la pensée menacent, en faisant des auteurs de simples salariés, d'anéantir tous les résultats acquis par eux depuis un siècle dans le domaine du droit d'auteur⁶⁰. »

La Convention de Berne entre la conférence de Berlin et la conférence de Rome (1928)

Après la Conférence de Berlin de 1908, le Bureau de l'Union de Berne a poursuivi ses efforts d'universalisation du droit de propriété littéraire et artistique en collaboration avec des organisations internationales d'auteurs et d'entreprises et divers gouvernements de pays ayant ratifié la Convention de Berne ou l'envisageant. L'Association littéraire et artistique internationale et le Bureau de l'Union de Berne ont commencé à étudier sérieusement la question du cinéma dans les années 1910, alors que se multipliaient les litiges au sujet du cinéma et qu'émergeaient les revendications des sociétés d'auteurs. Achevée en 1928 lors de la Conférence de Rome, la révision de la Convention de Berne a divisé les diplomates, les organisations internationales et les sociétés d'auteurs et de producteurs. Les représentants des prétendants au statut d'auteur se sont divisés au sujet de la définition de l'auteur de film et du droit moral.

En 1910, lors d'un congrès organisé au Luxembourg par l'Association littéraire et artistique internationale, deux avocats parisiens, Claro et Leussier, ont présenté un rapport sur « les œuvres cinématographiques au point de vue artistique ». Les deux avocats ont discuté des tâches et droits de l'opérateur, des personnes filmées, des acteurs, des auteurs d'œuvres originales mises en scène par le cinématographe, des « inventeurs de trucs » et des metteurs en scène, ces derniers étant assimilés à des collaborateurs de l'auteur. Sans définir à proprement parler l'auteur ou les auteurs de films, ces deux avocats ont avancé que l'œuvre portait l'empreinte de la personnalité de l'opérateur. Ils ont affirmé le droit de l'auteur de l'œuvre originale à autoriser la représentation cinématographique de son œuvre. L'Association littéraire et artistique internationale n'a pas pris de résolution à ce propos.

Au moment même où l'Association littéraire et artistique internationale tenait son congrès annuel au Luxembourg, des sociétés de production cinématographique se réunissaient

⁶⁰ « V^e congrès de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (Budapest, 28 mai – 4 juin 1930) », *Le Droit d'auteur*, vol. 43, n^o7, 15 juillet 1930, p. 82-83.

dans le cadre d'un congrès international organisé à Bruxelles. Le droit d'auteur a fait l'objet d'une communication d'un avocat bruxellois, M. Wauwermans. Les membres du Congrès ont également adopté une résolution célébrant l'intégration des films à la Convention de Berne et préconisant l'abandon de la distinction entre les œuvres cinématographiques personnelles et originales et les autres. Ils souhaitaient que l'article 14 de la Convention de Berne se contente de disposer que « sont protégées comme œuvres littéraires et artistiques les productions cinématographiques. » En 1914, le Bureau de l'Union de Berne a publié une étude consacrée à l'évolution future de la Convention de Berne, signée par A. E. Bles, docteur en droit et conseiller au ministère de la Justice des Pays-Bas⁶¹. Près d'un tiers de son étude était consacrée au cinéma et à la photographie. Le juriste a assimilé le cinéma et la photographie et proposé d'attribuer aux photographes et auteurs de cinéma les mêmes droits que ceux dont bénéficiaient les auteurs d'autres disciplines. Il s'est justifié en estimant que les « merveilles d'art », les effets de lumière et de composition des photographies, dont le caractère personnel sautait aux yeux, méritaient une même protection juridique que « les horreurs dont nous poursuivons les cubistes, les futuristes et autres septembriseurs de l'art ». Ce juriste a également avancé que le film cinématographique n'était pas autre chose « qu'une longue série de petites images photographiques préparées pour la lanterne magique ».

En 1916, le Bureau de l'Union de Berne a publié pour la première fois une étude entièrement consacrée à la législation, à la jurisprudence et à la doctrine relatives à la cinématographie⁶². Cette étude a été justifiée en référence aux profits que pouvaient générer la cinématographie pour toutes les œuvres (qui pouvaient dépasser en importance pratique les profits d'édition) et aux prises de position de sociétés d'auteurs françaises, anglaises et allemandes cherchant à percevoir des droits d'auteur au profit de leurs membres. L'étude énumérait les décisions de justices et l'intégration des règles de la Convention de Berne aux législations de différents pays. Elle préconisait de maintenir une distinction entre différents types d'œuvres cinématographiques. Tandis que les discussions précédentes portaient peu sur la définition de l'auteur de film, le Bureau de Berne a distingué ses catégories de films en les attribuant à différents auteurs et propriétaires. La première catégorie de film distinguée dans cette étude est celle des « reproductions de scènes de la vie réelle », dont le droit d'auteur est attribué au preneur de vues pour une durée de cinq à dix ans seulement :

⁶¹ « L'évolution future de la Convention de Berne », *Le Droit d'auteur*, vol. 27, n°2, 15 février 1914, p. 17-22.

⁶² « La cinématographie au point de vue législatif, doctrinal et judiciaire », *Le Droit d'auteur*, vol. 29, n°6 et 7, 15 juin et 15 juillet 1916, p. 64-66 et 76-80.

« Tout d'abord, c'est la vie qui, dans ses phases si variées, sera une source abondante d'images propres à être saisies. Celui qui manie l'appareil peut le diriger sur un cortège, une sortie d'église, un corso, une bataille de fleurs, une messe, une chasse, une scène de la vie militaire ou de la guerre actuelle, etc. Dans ce cas, la vie elle-même est le régisseur principal et offre la matière des représentations figuratives retenues. Une activité particulière de l'homme peut, comme nous le constaterons, se révéler dans la sélection et la combinaison des images destinées à la reproduction visuelle. (...) Lorsqu'il s'agit de la reproduction de scènes de la vie réelle, la personne protégée est le photographe qui en fixe les images. »

Une seconde catégorie de film est celle des adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires, scientifiques et artistiques. L'auteur de ces œuvres est le « régisseur-reproducteur » qui en assure la mise en image. Il doit exercer son droit d'auteur sur le film en respectant les droits de l'auteur de l'œuvre originale :

« la matière qu'on veut exhiber en public (...) peut être fournie par une œuvre littéraire, scientifique ou artistique existante, mais l'utilisation n'en sera alors pas possible sous une forme directe ; il faut que l'œuvre subisse une préparation spéciale, ce qui constitue une phase intermédiaire indispensable. L'œuvre littéraire exprimée en paroles doit être jouée, mimée silencieusement devant l'appareil pour qu'il puisse en enregistrer les péripéties de façon à les reproduire, non plus en sons, comme le fait le phonographe, mais en images. A cet effet il s'agit de distribuer les rôles parmi les acteurs et de pourvoir à l'arrangement de scènes artificielles susceptibles de rendre les émotions ou sensations déjà décrites dans l'œuvre littéraire ou manifestées dans l'œuvre d'art.

(...) Celui qui dirige toute cette opération est le régisseur-reproducteur.

(...) En cas de reproduction d'œuvres de l'esprit déjà existantes et créées par un autre, c'est le reproducteur qui transforme l'œuvre originale et l'habille pour la cinématographie. Si l'œuvre ainsi transformée est du domaine public, il est seul à bénéficier de la protection. Mais si l'œuvre reproduite est encore protégée, il devra partager son droit dérivé avec celui de l'auteur de cette œuvre dont les prérogatives sont réservées expressément. »

L'étude du Bureau de l'Union de Berne distingue enfin le cas des films qui ne s'appuient pas sur la « vie réelle » ou sur une œuvre préexistante, mais dont la mise en scène et la combinaison des incidents représentés sont arrangés de manière originale. L'unique auteur et propriétaire d'un tel film est l'auteur du scénario :

« Enfin un écrivain ou artiste peut créer spontanément ("de toutes pièces") une œuvre qu'il entend confier à l'appareil enregistreur en vue de la projection cinématographique, ou, puisqu'on prétend que tous les sujets de nature dramatique ont déjà été trouvés et joués, il peut développer d'une façon nouvelle et originale un sujet ancien parfaitement libre. La cinématographie est alors la forme directe de réalisation de l'œuvre, fixée en une succession de photographies. Tandis que l'écrivain invente un roman, le dramaturge qui produit un drame cinématographique invente une action à jouer à l'aide du cinéma. De même le créateur de films dits scientifiques (représentant, par exemple, le déluge, la création ou la fin du monde, etc.) peut inventer des scènes animées qu'il fait représenter à l'aide des mille ressources de la science moderne par des êtres vivants ou des objets. Il n'est pas jusqu'à l'invention de trucs ou d'épisodes burlesques qui ne contribuera à approvisionner ainsi la cinématographie.

La transmission à l'appareil ne peut, toutefois, avoir lieu sans que l'œuvre créée soit, ici encore, représentée devant l'appareil; il est nécessaire qu'elle prenne le corps d'une pièce et que celle-ci passe par la phase intermédiaire d'une représentation. Dans ce but, l'auteur de l'œuvre doit communiquer sa pensée, qui n'a pas encore pris la consistance d'une œuvre littéraire ou artistique complète, aux acteurs; il le fera sous forme d'un scénario, d'un canevas de l'action qui devra être développée; ce scénario leur indiquera les incidents à représenter et la marche du jeu scénique. (...) L'auteur qui a écrit ce guide accompagné d'observations sera

le régisseur-créateur. Mais pour qu'il puisse revendiquer cette qualité, il est indispensable que l'œuvre soit revêtue d'un caractère personnel ; cette condition sera réalisée, d'après la Convention de Berne révisée, si la façon originale d'arranger la mise en scène ou de combiner les incidents représentés est hors de doute. On se trouve alors en face d'une œuvre cinématographique proprement dite.

(...) Lorsque l'auteur crée l'œuvre cinématographique, lui seul jouira de la protection garantie à toute œuvre intellectuelle qui mérite ce qualificatif. »

A l'occasion de la Conférence de Rome de 1928, le Bureau de l'Union de Berne, le gouvernement italien, l'Association littéraire et artistique internationale et les gouvernements italiens et français ont envisagé la réécriture de l'article consacré au cinéma. Le Bureau de l'Union de Berne était désormais dirigé par le magistrat suisse Fritz Ostertag, (mai 1938), qui avait participé à tous les congrès de l'Association littéraire et artistique internationale et était nommé membre d'honneur de la commission de législation de la CISAC. Ces gouvernements et organisations se sont divisés au sujet de la définition de l'auteur de film⁶³. Le gouvernement italien et le Bureau de l'Union de Berne ont prôné une modification a minima de l'article consacré au cinéma. Leur projet disposait qu'un film non tiré d'un roman ou d'une pièce de théâtre n'avait pas besoin, pour être protégé, de présenter davantage d'originalité que toutes les œuvres déclarées susceptibles de protection. Il assimilait aussi aux œuvres photographiques les films d'actualités, définis comme de « simples reproductions de scènes empruntées de la vie réelle ».

Lors d'une conférence organisée en juin 1927 à Lugano, l'Association littéraire et artistique internationale a plutôt recommandé d'attribuer le statut d'auteur aux « créateurs intellectuels » du film⁶⁴. Il a été avancé que « l'auteur initial, le scénariste, le metteur en scène, le photographe, l'acteur même, tous peuvent invoquer des arguments tendant à leur assurer la dignité de créateur intellectuel ». Lors de cette conférence, le juriste allemand Wenzel Godbaum a critiqué le risque de multiplier les auteurs de films et avancé que l'entrepreneur ou éditeur-producteur était souvent le véritable porteur du droit d'auteur. L'association littéraire et artistique internationale a finalement préconisé de ne pas modifier l'article 14 si les rédacteurs de la nouvelle Convention de Berne ne parvenaient pas à énumérer les créateurs intellectuels.

⁶³ « La réunion générale de l'Association littéraire et artistique à Lugano (2-4 juin 1927) », *Le Droit d'auteur*, vol. 40, n°7, 15 juillet 1927, p. 79-88.

⁶⁴ Cette conférence a été organisée par le directeur du Bureau de Berne, Fritz Ostertag, et les secrétaires généraux de l'Association littéraire et artistique internationale, Taillefer et Marcel Boutet. La réunion a rassemblé des représentants officiels de l'Institut international de coopération intellectuelle, des gouvernements français et italien, ainsi que des délégués d'Allemagne, de Belgique, d'Espagne, de France, d'Italie, des Pays-Bas, de Pologne, de Suisse.

Les représentants de la France ont proposé la modification la plus radicale de la Convention de Berne⁶⁵. Ils ont proposé de définir toutes les œuvres cinématographiques comme des œuvres protégées au même titre que les œuvres littéraires et artistiques. Le projet français définissait comme auteur des films ses « créateurs intellectuels », sans plus de précision. Un premier projet comptait parmi les créateurs intellectuels l'auteur initial, le scénariste et le réalisateur. Le projet français disposait que l'œuvre cinématographique est constituée d'une façon intangible par le positif de montage du film et interdit aux propriétaires de cinéma d'apporter des changements au montage des films qu'ils projettent sans l'accord de l'auteur. Le texte français garantissait aussi à l'auteur initial d'un scénario la propriété exclusive de son sujet pour toutes autres formes d'utilisation, notamment sous forme de pièce ou de roman. Enfin, il stipulait que l'œuvre cinématographique ne pouvait être représentée qu'accompagnée du nom de ses créateurs intellectuels.

Des écrivains, des scénaristes, des acteurs, des metteurs en scène, des producteurs et des directeurs de salles français se sont divisés au sujet de la révision de la Convention de Berne et des propositions du gouvernement français. Ils ont pris position dans le cadre d'une enquête de la revue corporative *La cinématographie française*⁶⁶. Des porte-paroles des écrivains, metteurs en scène et producteurs ont chacun revendiqué le monopole du statut d'auteur. S'exprimant en tant qu'ancien président de la Société des auteurs de films et comme membre du comité de l'Union cinématographique des sociétés d'auteurs (qui regroupait la SACD, la Société des gens de lettres et la Société des auteurs de films), Michel Carré a défendu l'attribution du droit d'auteur aux « créateurs intellectuels », qui devront être reconnus comme tels par « l'auteur initial », c'est-à-dire l'écrivain ou le dramaturge en cas d'adaptation ou le scénariste en cas d'œuvre originale. Le président de la section cinématographique de l'Union des Artistes, Jean Toulout, a défendu le point de vue de Michel Carré et affirmé que l'auteur de cinéma était l'homme qui écrivait les œuvres cinématographiques. Par opposition à ces derniers, le metteur en scène Henri Chomette a défini les metteurs en scène comme les seuls auteurs des films. Deux autres metteurs en scène, René Clair et Léon Poirier, ont revendiqué l'attribution du droit d'auteur au metteur en scène et la perception de recettes dans les salles de cinéma. Marcel L'Herbier a affirmé qu'un film avait pour auteur principal le metteur en scène (ou réalisateur) et comme auteur second le scénariste (ou librettiste). Il s'est dit opposé à l'application du droit

⁶⁵ « Les propositions arrêtées en vue de la Conférence de Rome par les gouvernements allemand, autrichien, britannique, français et suisse », *Le Droit d'auteur*, vol. 40, n°12, 15 décembre 1927, p. 139-141.

⁶⁶ « Notre enquête. Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Et le droit d'auteur est-il applicable à ce nouvel art ? », *La Cinématographie française*, n°493-498, mai 1928.

d'auteur au cinéma au nom de la liberté, de la dispersion et du pullulement de l'exploitation cinématographique. Marcel L'Herbier disait s'accommoder du pourcentage sur les bénéfices que l'on accordait alors aux auteurs de films. Probablement en raison de ces divisions entre scénaristes et metteurs en scène, le président en exercice de la Société des auteurs de films, Charles Burguet, s'est contenté d'affirmer que les travaux de la société avaient pour base « l'équité la plus parfaite » et que les intérêts très respectables des « commerçants du film » n'étaient jamais oubliés. Au nom de la Chambre syndicale de la cinématographie française et de « toutes les associations cinématographiques étrangères », Charles Delac a déclaré que les producteurs ne pouvaient se contenter du statut de coauteur d'un film. Il a présenté l'attribution d'un droit moral aux écrivains, scénaristes et metteurs en scène comme un risque de pertes pécuniaires considérables, et même de ruine totale, pour les sociétés de production. Charles Delac s'est dit favorable à l'attribution au écrivains, scénaristes et metteurs en scène d'une part des recettes perçues par les producteurs et à la mise en place d'une perception des droits d'auteur directement auprès des salles de cinéma (en cas d'accord complet entre les auteurs, les producteurs, les distributeurs et les directeurs de salles). Les revendications des sociétés d'auteurs et de la Chambre syndicale de la cinématographie ont été dénoncées par l'Amicale des directeurs de salle, dirigées par Raymond Lussier, pour qui trop de « cerveaux créateurs » participaient à la création d'un film pour que le rédacteur d'un scénario ou l'écrivain puissent se prétendre auteurs. Il craignait surtout de nouvelles charges pour les directeurs de salles.

Le Bureau de l'Union de Berne a critiqué la plupart des propositions françaises⁶⁷. Empêcher les salles de cinéma de remonter les films nuirait aux salles de cinéma et poserait problème à la censure cinématographique mise en place par dans divers Etat. Le Bureau de Berne a appelé de ses vœux une définition uniforme de l'auteur de film dans les pays de la Convention de Berne, tout en jugeant cela impossible en raison des divisions entre les intéressés et de la bigarrure des lois des pays de l'Union. L'organisation a constaté que la propriété des œuvres était attribuée à l'auteur du scénario et au directeur artistique de production en Italie, au régisseur en Tchécoslovaquie et à l'entrepreneur en Pologne. L'attribution du film aux « créateurs intellectuels » signifierait une « véritable pulvérisation du droit d'auteur » car elle rendrait possible son attribution « à tous ceux dont l'activité artistique est fixée sur l'écran dont le scénariste, le metteur en scène, les artistes-exécutants, les acteurs, les architectes, les peintres et les décorateurs ». Le Bureau de l'Union était plus favorable à l'attribution du droit d'auteur

⁶⁷ « Les propositions arrêtées en vue de la Conférence de Rome par les gouvernements allemand, autrichien, britannique, français et suisse », *Le Droit d'auteur*, vol. 40, n°12, 15 décembre 1927, p. 139-141.

à un seul titulaire, quel qu'il soit, afin de faciliter la définition de la nationalité d'une œuvre, la durée de sa protection (basée sur la mort de l'auteur), et l'identification de son propriétaire par les exploitants cinématographiques. Le Bureau de Berne s'est dit favorable à l'attribution du droit d'auteur à l'entrepreneur, comme le faisait la loi polonaise et comme le désirait le président de la Chambre syndicale de la cinématographie. En contrepartie et comme le voulait le gouvernement français, le scénariste, le metteur en scène, et l'auteur de l'œuvre adaptée pourraient obtenir le droit d'être toujours cités lors de la présentation du film.

Lors de la Conférence de Rome de 1928, l'article 14 de la Convention de Berne a finalement été modifié a minima, comme le souhaitaient le gouvernement italien et le Bureau de l'Union de Berne. Pour faire accepter ses vues contre celles du gouvernement français, le Bureau de l'Union de Berne a bénéficié du soutien du gouvernement italien, qui a organisé la conférence de Rome et dont des représentants ont présidé les séances. La réécriture marginale de l'article 14 résulte aussi des désaccords de différents gouvernements sur la définition de l'auteur.

Les projets de ratification de la Convention de Berne par les Etats-Unis des années 1920

Dans les années 1920, plusieurs projets de réforme du Copyright Act ont été élaborés et débattus afin de permettre l'adhésion des Etats-Unis à la Convention de Berne. L'Authors League et la MPPDA ont toutes deux promu cette adhésion, tout en se divisant au sujet de l'attribution du statut d'auteur et de propriétaire des films.

Pendant l'entre-deux-guerres, la signature de la Convention de Berne par les Etats-Unis a été vivement encouragée par le Bureau de l'Union de Berne, par des organisations et par des administrations de pays membres de cette union. Aux Etats-Unis, elle a fait l'objet de très nombreuses négociations⁶⁸. L'adhésion à la convention internationale a été promue par le Copyright Office de la Library of Congress, les ministères des Affaires étrangères et du Commerce, la commission des affaires étrangères du Sénat, des parlementaires, le président Roosevelt et le comité des Etats-Unis auprès de l'Institut international de coopération intellectuelle de Société des nations. L'adhésion des Etats-Unis a également été promue par des représentants d'auteurs, d'artistes, de travailleurs et d'entreprises de nombreux champs de production culturelle. Tous les projets de loi visant la ratification de la Convention de Berne

⁶⁸ Voir A. A. Goldman, « The History of USA Copyright Law Revision From 1901 to 1954 », rapport cité, p. 4-12.

ont suscité des critiques et oppositions de groupes d'intérêts favorables ou défavorables à cette ratification. Les principaux points de discordance étaient la protection du copyright sans formalité administrative, l'obligation de production locale des livres et journaux étrangers, la protection rétroactive du copyright des auteurs étrangers, la durée de protection du copyright, la protection des œuvres orales et le droit moral des auteurs. Après avoir été discutés au sein de commissions parlementaires, certains de ces projets de loi ont été votés par une des chambres du Congrès mais aucun d'entre eux n'a été adopté.

Dans les années 1920, les organisations cinématographiques ont joué un rôle majeur dans ces entreprises de ratification de la Convention de Berne. Les trois premiers projets de loi déposés à cette fin ont été rédigés par l'Authors League of America, par la MPPDA, ou à leur demande. Les représentants de l'Authors League et de la MPPDA se sont néanmoins opposés à propos de la définition de l'auteur de film. Le projet de loi promu par l'Authors League et rédigé par le directeur du Copyright Office supprimait la règle des *works-made-for-hire* du Copyright Act de 1909, qui attribuait le statut d'auteur et la propriété d'une œuvre créée par un employé à son employeur. Ce projet de loi comptait les films et les scénarios de films parmi les œuvres protégées par le Copyright Act. Il accordait à l'auteur d'une œuvre littéraire, musicale ou dramatique le droit exclusif de la reproduire sous la forme d'un film. Il disposait que toute personne, association ou entreprise fabriquant un film ou un disque basé sur une œuvre littéraire, dramatique ou musicale était la première propriétaire du film. Mais si ce film ou disque était basé en tout ou en partie sur une œuvre protégée par le copyright (comme un livre ou un scénario), les droits du propriétaire du film se limitaient à la production, la reproduction, la vente et la représentation du film et ce propriétaire devait respecter les droits du propriétaire de l'œuvre originale. Ces dispositions ont été défendues par plusieurs membres de l'Authors League of America devant la commission des brevets de la Chambre des Représentants⁶⁹. La poétesse et scénariste Alice Duer Miller a justifié l'attribution d'un copyright aux auteurs de scénarios en présentant les scénarios comme les équivalents, pour un film, du manuscrit d'un livre et d'une script pour une pièce. Selon elle, les scénarios nécessitaient d'importantes compétences techniques et étaient non moins créatifs qu'une pièce ou qu'un roman. Alice Duer Miller estimait aussi qu'il était juste que les scénaristes et écrivains touchent une part des profits générés par les films à l'étranger. Elle fit part du soutien du réalisateur Cecil B. de Mille aux revendications de l'Authors League.

⁶⁹ Voir « Hearings held before the Committee on Patents, House of Representatives, Sixty-Eight Congress, Second Session, on H. R. 11258, a Bill to Amend and Consolidate the Acts Respecting Copyright and to Permit the United States to Enter the International Copyright Union », 22 janvier 1925, p. 50-82.

Les revendications de l'Authors League ont été dénoncées par les représentants de la MPPDA, qui souhaitaient que les sociétés de production bénéficient du statut d'auteur des films et de toutes les contributions de leurs employés, comme les scénarios et compositions musicales⁷⁰. Ils présentèrent la suppression de la règle des *works-made-for-hire* comme la plus injuste des dispositions du projet de loi, en évoquant les salaires élevés des scénaristes (jusqu'à 60 000 dollars par an) et les droits d'auteur versés pour l'adaptation de livres (jusqu'à 150 000 dollars pour un livre et au moins 15 000 dollars pour un auteur un peu reconnu). Ils ont défini les films comme le résultat des efforts combinés du capital et des « cerveaux » des entreprises cinématographiques. Ils ont également présenté le projet de loi comme une menace pour leur droit d'opérer des modifications sur les œuvres dont obtenaient les droits, comme les y autorisaient leurs contrats conclus avec les écrivains.

Après ces auditions parlementaires, l'Authors League et la MPPDA sont finalement parvenues à un compromis et ont toutes deux soutenu un projet de loi attribuant le statut d'auteur et de propriétaire aux employeurs, sauf en cas de dispositions contractuelles différentes⁷¹. Le projet de loi a également été soutenu par des porte-paroles des artistes, des éditeurs, des libraires et des imprimeurs. En 1930, la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et de compositeurs a transmis à l'Authors League et aux parlementaires américains une résolution en faveur du projet de loi⁷². Le projet de loi a en revanche été dénoncé par des chaînes de radio et les éditeurs de périodiques, des producteurs de théâtre et des fabricants de jukebox. Cette loi a été adoptée par la Chambre des Représentants en 1931 mais rejetée par le Sénat.

Les contrats-types entre producteurs et sociétés d'auteurs

Les sociétés d'auteurs et les syndicats de producteurs, qui s'opposaient au sujet de la révision de la Convention de Berne et de sa ratification par les Etats-Unis, sont parvenus à s'accorder sur des modèles de contrats entre auteurs et sociétés de production.

A la fin des années 1920, les sociétés d'auteurs et la Chambre syndicale de la cinématographie ont négocié un contrat-type définissant les auteurs de films et leur mode de

⁷⁰ La MPPDA a été représentée par Gabriel L. Hess, Arthur W. Weil (qui représentait également l'association des exploitants cinématographiques et la National Publishers' Association) et Louis E. Swarts (le président du comité du copyright de la MPPDA et avocat de la société Famous Players-Lasky). Voir *Ibid.*, p. 422-455 et 475-485.

⁷¹ Voir A. A. Goldman, « The History of USA Copyright Law Revision From 1901 to 1954 », rapport cité, p. 5-7.

⁷² « Ve Congrès de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et de compositeurs (Budapest, 28 mai - 4 juin 1930) », *Le Droit d'auteur*, vol. 43, n°7, 15 juillet 1930, p. 83.

rémunération⁷³. Les sociétés de dramaturges, de scénaristes et de metteurs en scène se sont d'abord réconciliées : en 1929, les sociétaires de la SACD ont voté à l'unanimité l'admission des scénaristes et réalisateurs de la Société des auteurs de films, qui a été reformée en son sein sous le nom d'Association des auteurs de films. La SACD a fait pression sur les producteurs en interdisant à ses membres de collaborer avec des sociétés de production qui n'auraient pas signé de traité général avec l'organisation. Cette « grève des scénarios » a suscité des critiques de la part de membres de la SACD et de producteurs. Des écrivains de la SGDL ont contesté le monopole des affaires cinématographiques attribué à la SACD en 1914, alors qu'émergeait le cinéma parlant, qui était perçu comme une nouvelle opportunité d'activité et de revenu pour les écrivains. La SACD, la SGDL et la Chambre syndicale sont parvenues à un accord en 1930. Leur contrat-type définissait comme auteurs les auteurs de l'œuvre originale, le compositeur de la partition originale et les réalisateurs du film. Il attribuait au producteur l'autorisation de produire une œuvre cinématographique et de l'exploiter pendant sept ou dix ans, les coauteurs gardant quant à eux la possibilité de l'exploiter sous d'autres formes. Le contrat-type prévoyait aussi une rémunération proportionnelle aux recettes des producteurs, d'un minimum de 8%.

En 1921, le comité juridique de la Screen Writers Guild a élaboré un modèle de contrat entre scénaristes et sociétés de productions cinématographiques⁷⁴. Ce contrat n'a été utilisé que par quelques sociétés et le dirigeant de la MPPDA, Will Hays, a exclu de l'étendre à toutes les entreprises. A partir de 1927, des négociations autour des rémunérations et des crédits des scénaristes, des réalisateurs et des acteurs ont été menées au sein de l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Fondée à l'initiative du réalisateur Fred Niblo, de l'acteur Conrad Nagel et du producteur Louis B. Mayer, l'Académie s'est donnée pour fonctions d'améliorer la réputation de l'industrie cinématographique, de participer au développement et à la standardisation des techniques de production cinématographique et de définir des standards d'excellence à travers l'attribution de prix (les Academy Awards ou « Oscars »). Pour Louis B. Mayer, elle avait en partie pour but d'empêcher la syndicalisation des travailleurs cinématographiques les mieux rémunérés. En avril 1932, les comités des scénaristes et des producteurs de l'Académie ont signé un code de bonnes pratiques. Ce code avait pour objet les rémunérations et obligations de travail des scénaristes, ainsi que l'attribution des crédits. Ce code a été salué dans la revue de l'Authors League.

⁷³ J.-P. Jeancolas, J.-J. Meusy et V. Pinel, *L'Auteur Du Film*, op. cit., p. 62-63 et 88-94 ; P. Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français. Tome I. La troisième République*, op. cit., p. 210.

⁷⁴ Voir C. Dudley Wheaton, *A History of the Screen Writers' Guild (1920-1942)*, op. cit., p. 30-85.

Ces contrats-types ont eu la vie courte. Quelques mois après la signature du code de bonne pratique américain, des scénaristes ont démissionné de l'académie pour protester contre des baisses de salaires justifiées au nom de la crise économique. Valable jusqu'en 1933, le contrat passé entre la SACD et les producteurs n'a pas été renouvelé.

La propriété cinématographique en crise

Pendant les années 1930, les enjeux des luttes autour de la propriété cinématographique sont les mêmes que lors des décennies précédentes. Une première discontinuité est la multiplication et la diversification de leurs acteurs. Celle-ci tient d'abord à l'institutionnalisation des relations internationales. De nouvelles organisations et institutions internationales ont pris part à la révision de la Convention de Berne : la Société des nations et des instituts qui lui étaient rattachés, comme l'Institut de Rome pour l'unification du droit privé et l'Institut de coopération intellectuelle. Après avoir œuvré à la ratification de la Convention de Berne par les institutions politiques de leurs pays, de nouvelles administrations et groupes d'intérêts nationaux ont participé à sa révision. Les coopérations internationales entre sociétés d'auteurs et syndicats patronaux se sont institutionnalisées via la création ou le développement d'organisations comme la CISAC et la Fédération internationale des associations de producteurs de films.

A partir du milieu des années 1930, la codification de la propriété cinématographique a connu une phase de crise. Alors que 14 pays avaient adhéré à la Convention de Berne dans les années 1920 et que sa ratification par les Etats-Unis semblait en passe d'aboutir, seuls la Lettonie et le Liechtenstein ont ratifié le texte dans les années 1930. Entamée quelques années seulement après la Conférence de Rome de 1928, une vaste entreprise de révision de la Convention de Berne a été suspendue en 1936. Diverses institutions et organisations ont œuvré à la création d'une nouvelle convention « universelle » du droit d'auteur, qui n'a été signée qu'après-guerre alors que se reconfiguraient les rapports de force internationaux. Cette crise tient d'abord aux contradictions endogènes à l'internationalisation du droit de propriété littéraire et artistique : l'universalisation et l'institutionnalisation des négociations autour du droit international multiplient les acteurs des négociations et diversifie leurs intérêts, alors que l'enjeu même de ces négociations est l'établissement de nouvelles normes valant pour tous ces acteurs.

Cette contradiction suffisait à compliquer la tâche des nombreux « législateurs » de la propriété cinématographique. Mais la crise de l'internationalisation du droit de propriété

cinématographique a également été renforcée par une crise économique, culturelle et politique. Pour des raisons à la fois liées à la crise de l'économie-monde et spécifiques au cinéma, la croissance des années 1920 et du début des années 1930 a été suivie, dans de nombreux pays, par une chute de la production, des faillites d'entreprises, une hausse du chômage et de la pauvreté. Cette crise a exacerbé les concurrences commerciales internationales. Elle a souvent été associée à une crise « culturelle ». Par exemple, la récession du cinéma français a été associée à une baisse de la « qualité », à l'immigration et à la concurrence entre des productions étrangères et locales associées à des cultures nationales. De nombreux acteurs se sont mobilisés pour ou contre des mesures protectionnistes, le développement de politiques cinématographiques publiques et de nouvelles réglementations des relations entre le patronat et les salariés. Les conséquences de cette crise sur les luttes autour de la propriété cinématographique sont diverses. Les mesures protectionnistes et libre-échangistes, les nationalismes et les racismes ont généré des divisions au sujet de la Convention de Berne. Les prétendants au statut d'auteur et leurs organisations ont rejoint différents camps de la « lutte des classes » opposant les syndicats de patrons et de salariés et leurs alliés au sein de l'administration et de la politique d'Etat. La définition des auteurs de films et de leurs droits a dépassé le cadre de la législation sur la propriété cinématographique en devenant un enjeu des conventions collectives et de projets de politiques cinématographiques.

Dans les années 1930, la production, la diffusion et la valorisation des films connaissent des évolutions qui prolongent celles des années 1910 et 1920. Néanmoins, une discontinuité importante pour les luttes de définition de l'auteur de film fut la généralisation du cinéma parlant, qui se traduit par une multiplication des adaptations littéraires et théâtrales et l'embauche accrue de scénaristes (notamment parmi les écrivains). Des scénaristes et écrivains valorisèrent les films parlant en tant qu'œuvres des auteurs des scénarios, voire comme une nouvelle forme d'art dramatique, non sans rencontrer les résistances de metteurs en scène.

Les organisations et conventions collectives du New Deal et du Front populaire

Pendant la crise économique des années 1930, de nouvelles organisations ont été fondées par des scénaristes et des réalisateurs. Avant d'intervenir dans des luttes autour de la propriété cinématographique, elles se sont surtout mobilisées pour obtenir des conventions collectives. Leurs luttes avec les producteurs de films ont été arbitrées par des administrations d'Etat au moment du Front populaire et du New Deal. Comme le droit de propriété cinématographique, ces conventions réglementaient les rémunérations de certains prétendants

au statut d'auteur. Aux Etats-Unis, elles régulaient aussi la mention des noms sur les génériques de films.

Des scénaristes hollywoodiens ont quitté l'Académie et refondé la Screen Writers Guild en 1933, peu après l'annonce d'une baisse des plus hauts salaires par l'association des producteurs américains⁷⁵. Les dirigeants de la guilde ont proposé d'interdire aux membres de leur organisation de signer des contrats à long-terme avec les sociétés cinématographiques, afin qu'ils puissent faire grève pour imposer leurs revendications. Ils ont aussi envisagé la création d'une confédération nationale des auteurs qui regrouperait leur organisation, l'Authors League, les journalistes de la Newspapers Guild et les auteurs de la Radio Writers Guild. Cette alliance a été justifiée afin d'accroître le pouvoir de négociation de la guilde des scénaristes et pour éviter que les sociétés de production cinématographique fassent appel aux auteurs d'autres disciplines en cas de grève des scénaristes. Ces projets de grève et de confédération d'auteurs ont été vivement dénoncés par les dirigeants des studios et par certains scénaristes. Des scénaristes ont vu dans le projet de confédération des auteurs une menace pour leur autonomie. Certains d'entre eux, comme Howard Emmett Rogers et Rupert Hughes, ont dénoncé une supposée inspiration communiste et anti-américaine du projet de confédération d'auteur et des dirigeants de la guilde des scénaristes. En mai 1936, les dissidents de la guilde des scénaristes ont formé une organisation concurrente, la Screen Playwrights, qui n'était ouverte qu'à des scénaristes plus riches et professionnalisés⁷⁶. Trois ans après la refondation de la Screen Writers Guild, une dizaine de réalisateurs ont créé la Screen Directors Guild⁷⁷. En 1937, suite à l'admission des assistants réalisateurs et directeurs de production, ses effectifs se sont élevés à

⁷⁵ Les fondateurs de la Screen Writers Guild étaient Bertram Block, John Bright, Lester Cole, Kubec Glasmon, John Howard Lawson, Brian Marlow, Edwin Justus Mayer, Samson Raphaelson, Courtenay Terrett, Louis Weitzenkorn. Sur les activités de la guilde des scénaristes dans les années 1930, voir *Ibid.*, p. 86-176 ; Larry Ceplair et Steven Englund, *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930-60*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1976, p. 16-46 ; Nancy Lynn Schwartz et Sheila Schwartz, *The Hollywood writers' wars*, New York, McGraw-Hill, 1983, p. 96-175.

⁷⁶ A la différence de la SWG, l'adhésion à ce syndicat était restreinte aux scénaristes ayant été employés par les sociétés de production pendant au moins deux ans et qui avaient obtenu au moins trois mentions à des génériques de films. Des scénaristes moins professionnalisés pouvaient être cooptés sans bénéficier du droit de vote. Ses effectifs n'ont jamais dépassé 125 membres.

⁷⁷ La liste des participants à la réunion fondatrice de la Screen Directors Guild varie selon les sources, qui mentionnent King Vidor, Frank Borzage, John Ford, Howard Hawks, Henry King, Rowland V. Lee, Rouben Mamoulian, Lewis Milestone, Edward A. Sutherland, Frank Tuttle, William Wellman, W.S. Van Dyke, William K. Howard, Gregory La Cava, Herbert Biberman et Richard Wallace. Son premier président était King Vidor. A la différence de la guilde des scénaristes, la guilde des réalisateurs a été peu étudiée. Ses activités des années 1930 ont été décrites et célébrées dans des articles parus dans *Variety* et publiés par la guilde elle-même. Voir David Robb, « Directors Fought Hard, Long for Guild », *Variety*, 3 septembre 1986 ; Steve Pond, « Before the Guild », art. cit. ; *Idem*, « A guild is born », art. cit. ; Amy Dawes, « The Studios Recognize the guild » [en ligne], DGA, 2011, disponible sur <http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1004-Winter-2010-11/Features-Studios-Recognize-the-Guild.aspx> (page consultée le 16 novembre 2016).

550 membres. Les guildes de scénaristes et de réalisateurs ont refusé de s'associer à l'American Federation of Labor, la principale confédération syndicale américaine. En 1937, les mêmes guildes se sont opposées à l'un des syndicats de techniciens, l'IATSE, qui était affilié à l'American Federation of Labor et a momentanément revendiqué le monopole de la représentation professionnelle de tous les salariés des studios.

A la même période, alors que l'industrie cinématographique française était elle-aussi en proie à une crise, les metteurs en scène français ont participé à la création de deux syndicats. En août 1933, des metteurs en scène ont fondé le Syndicat des chefs cinéastes français, dont les premiers directeurs étaient André Berthomieu, Julien Duvivier et Jean Renoir⁷⁸. Leur groupement entendait défendre les « intérêts matériels et moraux des auteurs français de films »⁷⁹. En février 1934, des membres et dirigeants de ce syndicat ont participé à la création de la Fédération nationale des syndicats d'artisans français du film, aux côtés des délégués des syndicats d'opérateurs de prises de vue, de décorateurs-architectes, du personnel de la production, des monteurs de films et des opérateurs de prises de son⁸⁰. En 1933 et 1934, cette fédération a surtout lutté pour protéger ses membres de la concurrence de la force de travail étrangère. Elle a revendiqué une modification du décret régissant l'emploi de la main d'œuvre étrangère dans le cinéma et la délivrance de cartes de travail aux metteurs en scène étranger en fonction de l'emploi des metteurs en scène français. Les luttes du Syndicat et de la fédération contre les travailleurs étrangers ont suscité des résistances et défection de metteurs en scène, dont certains collaboraient avec des sociétés et travailleurs étrangers. Quelques metteurs en scène, comme Germaine Dulac, ont adhéré au Syndicat général des travailleurs de l'industrie du film⁸¹. Créé en juillet 1934, ce syndicat était affilié à la fédération de la chimie de la CGT et représentait les travailleurs des studios, des laboratoires et des usines de fabrication de pellicule. Ses fondateurs étaient le monteur Robert Jarville, le peintre de studio Charles Chézeau et l'électricien René Houdet. En mai 1937, le Syndicat des chefs cinéastes français et la Fédération nationale des syndicats français d'artisans du film ont fusionné et donné naissance au Syndicat

⁷⁸ Les autres membres du premier comité du Syndicat des chefs cinéastes français étaient Michel Bernheim (secrétaire général), André Liabel (trésorier), Maurice Champreux, Henri Chomette, Jacques Feyder, René Hervil, Tony Lekain, Gaston Ravel et Max de Vaucorbeil. Voir Charles Boriaud, « Le syndicalisme à l'épreuve de l'immigration en France dans la première moitié des années trente », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 1 septembre 2011, n° 65, n° 3, p. 150-167.

⁷⁹ Marcel Carné, « Jacques Feyder nous parle du Syndicat des Chefs cinéastes français », *La Cinématographie française*, n° 775, 9 septembre 1933, p. 16.

⁸⁰ C. Boriaud, « Le syndicalisme à l'épreuve de l'immigration en France dans la première moitié des années trente », art cit.

⁸¹ Voir Morgan Lefevre, « Les travailleurs des studios : modalités d'embauches et conditions de travail (1930-1939) », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011, n° 65, n° 3, p. 122-149.

des techniciens de la production cinématographique, qui a immédiatement adhéré à la Fédération du spectacle de la CGT⁸². Ce syndicat était dirigé par des metteurs en scène et réunissait également des ingénieurs du son, des opérateurs, des monteurs et des décorateurs. Il était dirigé par les metteurs en scène André Berthomieu, Léon Poirier, Marcel L'Herbier et Jean Benoît-Lévy⁸³. Affiliés à deux fédérations distinctes et concurrentes de la CGT, les deux syndicats ont lutté pour obtenir le monopole de la représentation des travailleurs cinématographiques⁸⁴. En 1938, la commission administrative de la CGT a ordonné la dissolution du Syndicat des travailleurs et l'intégration de ses adhérents au Syndicat des techniciens de la fédération du spectacle, plus proche de la tendance « réformiste » du secrétaire général de la CGT, Léon Jouhaux, que la fédération de l'industrie chimique, bastion de la CGTU⁸⁵. Les metteurs en scène ont conservé la plupart des positions dirigeantes du nouveau syndicat, dont Marcel L'Herbier a été nommé président en 1939.

Les guildes américaines et les syndicats français ont lutté pour obtenir le monopole de la représentation syndicale et l'établissement de contrats-types ou de conventions collectives définissant des rémunérations minimales et le contrôle de l'exercice de la profession. Les guildes de scénaristes et de réalisateurs américains ont également revendiqué le contrôle de l'attribution des noms des scénaristes aux génériques des films. Ces revendications ont suscité des résistances des organisations de producteurs. L'association des producteurs américains a refusé pendant quelques années de reconnaître la Screen Writers Guild et la Screen Directors Guild. Certains producteurs ont licencié ou menacé de licenciement des membres de la guildes des scénaristes, offert de meilleurs contrats à ses dissidents et négocié une convention collective avec le syndicat concurrent, la Screen Playwrights. Certains d'entre eux ont dénoncé la proximité de dirigeants de la guildes avec le Parti communiste. Les producteurs ont refusé de négocier avec la guildes des réalisateurs tant qu'ils demeureraient alliés avec les assistants réalisateurs et les *unit managers*.

⁸² Le compte-rendu le plus précis des activités du Syndicat des techniciens a été écrit par Mireille Beaulieu à partir des archives de Marcel L'Herbier. Voir « Le rôle central de Marcel L'Herbier dans la structuration des syndicats de l'industrie cinématographique », in Laurent Veray (ed.), *Marcel L'Herbier. L'art du cinéma*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2008, p. 285-294.

⁸³ Le Syndicat général des artisans du film a eu pour premiers membres les metteurs en scène Raymond Bernard, Jacques de Baroncelli, Henri Chomette, Julien Duvivier, Jean Dréville, Jean Epstein, Henri Fescourt, Jacques Feyder, Abel Gance et Henry Roussel.

⁸⁴ M. Beaulieu, « Le rôle central de Marcel L'Herbier dans la structuration des syndicats de l'industrie cinématographique », chapitre cité, p. 287 ; Robert Jarville, « Défendre et construire », vol. 2, n°2, 18 novembre 1938, p. 1-2 ; Germaine Dulac, « Soyons unis... », *Ibid.*, p. 1.

⁸⁵ Sur la scission et la réunification de la CGT et de la CGTU entre 1918 et 1939, voir Dominique Labbé et Dominique Andolfatto, *Sociologie des syndicats*, Paris, La Découverte, 2011, p. 26-28.

Ces luttes ont abouti à la signature de conventions collectives à la suite d'interventions d'administrations d'Etat, à l'époque du Front populaire et du New Deal. Après de premières grèves en 1935 pour lutter contre des baisses des salaires, les ouvriers des studios français ont occupé leurs lieux de travail en juin 1936, lors du vaste mouvement de grève des premiers jours du Front populaire⁸⁶. Entre juin 1936 et décembre 1938, plusieurs conventions collectives ont été négociées par les syndicats de la CGT et la Chambre syndicale de la cinématographie, homologuées par le ministère du Travail et rendues obligatoires pour l'ensemble de la profession. Les deux syndicats affiliés à la CGT se sont opposés au sujet de certaines de leurs dispositions, comme celles portant sur le temps de travail. Aux Etats-Unis, les luttes entre scénaristes, réalisateurs et producteurs ont été arbitrées par le National Labor Relations Board (NLRB), une agence fédérale chargée de la mise en place du droit du travail créée par le National Labor Relations Act de 1935 (dit Wagner Act)⁸⁷. En 1937 et en 1938, les guildes de scénaristes et de réalisateurs ont saisi le National Labor Relations Board pour obtenir des conventions collectives le monopole de la représentation syndicale. Devant les juges du NLRB, l'association des producteurs et la Screen Playwrights ont contesté l'application du Wagner Act aux scénaristes et aux réalisateurs en affirmant que le travail assuré par les scénaristes était d'ordre créatif et professionnel et qu'ils bénéficiaient de très hauts revenus, tandis que le Wagner Act ne devait s'appliquer qu'aux emplois les plus standardisés, mécaniques et faiblement rémunérés. Les porte-paroles de la Screen Playwrights et des producteurs ont revendiqué l'assimilation des scénaristes à des travailleurs indépendants plutôt qu'à des employés. Le NLRB a contesté tous ces arguments et confirmé l'assimilation des scénaristes à des employés tels que définis par le Wagner Act. Le juge a notamment évoqué une clause des contrats attribuant au producteur la propriété et le statut d'auteur des scénarios. Le National Labor Relations Board a ordonné la tenue d'une élection pour déterminer quelle organisation disposerait du monopole de la représentation professionnelle des scénaristes. Cette élection fut remportée par la Screen Writers Guild. L'association des producteurs et la guilde des réalisateurs se sont entendues pour négocier avant que le NLRB ne prononce de jugement. Après avoir voté le principe d'une grève et menacé de boycotter la cérémonie des Oscars, la guilde des réalisateurs a signé une convention collective en 1939. La convention collective des

⁸⁶ Sur les grèves des studios, voir M. Lefeuve, « Les travailleurs des studios », art cit., p. 145-148. Sur les grèves de mai-juin 1936, voir Antoine Prost, « Les grèves de mai-juin 1936 revisitées », *Le Mouvement Social*, 2002, vol. 200, n° 3, p. 33-54.

⁸⁷ Voir les travaux cités précédemment et le jugement du National Labor Relations Board, « In the Matter of Metro-Goldwyn-Mayer Studios, and Motion Picture Producers Association, et al. And Screen Writers' Guild, Inc. Cases n° R-402 to R-420, inclusive. – Decided June 4, 1938 ».

scénaristes n'a été établie qu'en 1942, après un nouveau recours au National Labor Relations Board.

Les conventions collectives signées dans les deux pays reconnaissaient le droit syndical et établissaient des rémunérations minimales⁸⁸. Les conventions françaises ont repris les dispositions des accords de Matignon qui établissaient une hausse de 7 à 15% des salaires. Aux Etats-Unis, les conventions collectives ont établi des salaires minimums de 125 dollars par semaine pour les assistants réalisateurs, 90 cents par heure pour les seconds assistants, 125 dollars par semaine ou 1 000 à 1 500 dollars par film pour les scénaristes. Les conventions collectives françaises réglaient le temps de travail sur la base de la semaine de 40 heures établie par les Accords de Matignon, mais ce temps était calculé à l'année et pouvait s'élever à 13 heures par jour. Ni les syndicats français ni les guildes américaines n'ont obtenu le contrôle de l'accès à la profession. La guilde des scénaristes a obtenu que les sociétés de production réservent à leurs membres 80% à 90% de leurs emplois, tout en s'engageant à accepter l'adhésion des employés qui le souhaiteraient. Les accords signés par les guildes américaines réglaient aussi les tâches des scénaristes et réalisateurs et la mention de leurs noms sur les génériques de films. Les réalisateurs américains ont obtenu le droit d'être consultés lors du casting des premiers rôles et lors du montage du film. Leur convention leur accordait un temps minimum de préparation avant les tournages, allant de cinq jours à deux semaines en fonction du budget des films. Les scénaristes américains ont obtenu le droit d'être informés si un autre scénariste travaillait sur le même film. La guilde des scénaristes décidait désormais de l'attribution des crédits au générique, qui devaient être limités aux formules un « Scénario de » et « Une histoire originale de ». En revanche, les scénaristes n'ont pas obtenu le copyright de leurs écrits effectués pendant des congés sans soldes, le copyright de leurs scénarios pour d'autres médias que le cinéma et le droit de s'opposer à des modifications de leurs scénarios.

Les projets de révision de la Convention de Berne et de Convention universelle du droit d'auteur

Cinq ans seulement après la Conférence de Rome, une nouvelle révision de la Convention de Berne a été entreprise par le Bureau de l'Union de Berne, l'Association littéraire et artistique internationale et des organismes rattachés à la Société des nations. La codification

⁸⁸ Voir C. Dudley Wheaton, *A History of the Screen Writers' Guild (1920-1942)*, op. cit., p. 150-173 ; P. Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français. Tome I. La troisième République*, op. cit., p. 142-144 ; M. Lefevre, « Les travailleurs des studios », art cit., p. 145-149.

de la propriété cinématographique était l'un des principaux enjeux des négociations. Les fédérations internationales de producteurs et de sociétés d'auteurs se sont opposées au sujet du droit moral et de la perception des rémunérations des auteurs. Le projet de révision du droit international de la propriété cinématographique a également divisé les représentants des gouvernements des pays de l'Union. Parallèlement des négociations ont été entamées en vue de l'établissement d'une convention « universelle » du droit d'auteur. Aucun de ces projets n'a abouti avant la Seconde Guerre mondiale.

En vue d'une nouvelle révision de la Convention de Berne prévue à l'occasion de la Conférence de Bruxelles de 1935, le Bureau de l'Union de Berne a entrepris une réécriture plus significative du droit international de la propriété cinématographique en consultant l'Association littéraire et artistique internationale et la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et de compositeurs⁸⁹. Le Bureau de l'Union de Berne a d'abord préconisé d'introduire les œuvres cinématographiques dans la liste des œuvres protégées par la Convention, au motif que les films étaient d'une importance capitale pour les revenus des auteurs et étaient des œuvres *sui generis*, qui ne pouvaient être classées parmi les œuvres littéraires ou artistiques. Le Bureau de l'Union a préconisé de maintenir une distinction entre les œuvres cinématographiques présentant un caractère original et personnel (les seules protégées en tant que telles), et les films où ne s'exprime aucune activité créatrice (dont les « bandes d'actualité »), protégés en tant que photographies. Le Bureau international a également prôné l'harmonisation de la durée de protection du droit d'auteur à 50 ans après la mort de l'auteur, tout en prévoyant des délais plus courts pour des œuvres comme les films. Le Bureau de l'Union de Berne a proposé d'attribuer aux auteurs de films le droit exclusif de les reproduire, de les mettre en circulation et de les présenter publiquement. Le bureau international a défendu l'attribution d'un droit moral aux auteurs des œuvres adaptées et aux auteurs de films, en prenant la précaution d'annoncer qu'il appartiendra au juge de peser les intérêts en présence et de ne pas sacrifier l'entrepreneur cinématographique à n'importe quel « caprice » de l'auteur. En vue de faciliter des poursuites judiciaires en cas de contrefaçon, le Bureau de l'Union de Berne envisagea aussi d'attribuer à l'entrepreneur le droit de faire valoir contre les tiers les droits des auteurs. Cette proposition fut abandonnée après son rejet par la CISAC, qui craignait qu'elle autorise le producteur à encaisser les rémunérations dues aux auteurs.

⁸⁹ « Les travaux préparatoires de la Conférence de Bruxelles », *Le Droit d'auteur*, vol. 46, n°7, 15 juillet 1933, p. 73-77, n°8, 15 août 1933, p. 90-93 et vol. 47, n°2, 15 février 1934, p. 13-16.

Ces propositions en vue de la révision de la Convention de Berne ne définissaient toujours pas précisément l'auteur ou les auteurs de films. Peu après la publication de ses recommandations, le Bureau de l'Union de Berne a publié une longue étude consacrée à cette question, qu'il a présentée comme l'une des plus controversée et des plus importantes du droit d'auteur⁹⁰. L'auteur anonyme de cette étude a affirmé qu'une définition uniforme de l'auteur de film serait très utile – du fait notamment de l'exploitation mondiale de certains films – mais tout à fait impossible à établir en raison de la diversité des législations des Etats membres de l'Union de Berne. Il arguait que la majorité des pays de l'Union de Berne rejetteraient l'attribution du droit d'auteur au seul entrepreneur, comme l'avaient codifié les législations polonaise et portugaise, ou l'attribution des œuvres d'un employé à son employeur, comme en disposait la loi britannique de 1911. L'expert du Bureau de Berne s'attendait aussi à ce que les diplomates des pays membres de la Convention de Berne se divisent au sujet du statut de coauteur du film du compositeur ayant écrit une partition directement pour le film sur commande de l'entrepreneur.

Comme le Bureau de Berne, l'Institut international de Rome pour l'unification du droit privé a considéré qu'il était impossible d'harmoniser les définitions nationales de l'auteur de film. Cet institut a été créé en 1926 dans le cadre de la Société des nations⁹¹. En 1935, l'Institut de Rome a constitué un comité d'expert se consacrant aux « droits intellectuels », qui comptait parmi ses membres les directeurs de deux autres organisations rattachées à la Société des nations : l'Institut international du cinématographe éducatif et de l'Institut international de coopération intellectuelle⁹². Le comité d'expert de l'Institut de Rome a proposé que la

⁹⁰ « L'auteur de l'œuvre cinématographique », vol. 48, n°5 à 7, mai à juillet 1935, p. 53-77.

⁹¹ Voir « L'auteur de l'œuvre cinématographique », vol. 49, n°2, 15 février 1936, p. 18-19.

⁹² L'Institut international de Rome pour l'unification du droit privé et son comité d'expert sur le droit intellectuel était présidé par Mariano d'Amelio, qui était sénateur et premier président de la Cour de cassation italienne. Les membres de ce comité d'expert étaient le français Henri-Lucien Capitant (fondateur et président de l'Association des juristes de langue française), l'italien Luciano De Feo (le directeur de l'Institut international du cinématographe éducatif), l'italien De Sanctis (le président de Société italienne des auteurs et éditeurs, la principale société de gestion des droits d'auteur italienne), le belge Bersou en qualité de représentant de Destrée, le suisse Fritz Ostertag (le président du Bureau de l'Union de Berne), l'italien Eduardo Piola Caselli (sénateur, membre de la Cour de cassation et vice-président de la Société italienne des auteurs et éditeurs et de la CISAC), Raymond Weiss (conseiller juridique de l'Institut international de coopération intellectuelle) en qualité de représentant de Henri Bonnet (président de l'Institut international de coopération intellectuelle), Righetti et Farner (Institut de Rome). Sur la genèse et les activités de l'Institut international du cinématographe éducatif et de l'Institut international de coopération intellectuelle, voir Christel Taillibert, « Le cinéma, instrument de politique extérieure du fascisme italien », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, 1998, vol. 110, n° 2, p. 943-962 ; Jean-Jacques Renoliet, *L'Unesco oubliée: la Société des nations et la coopération intellectuelle, 1919-1946*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999 ; Gisèle Sapiro, « L'internationalisation des champs intellectuels dans l'entre-deux-guerres : facteurs professionnels et politiques », dans Gisèle Sapiro, *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des Etats-nations à la mondialisation. XIXe-XXIe siècle*, Paris, La Découverte, 2009, p. 111-146 ; Daniel Laqua, « Internationalisme ou affirmation de la nation ? La coopération intellectuelle transnationale dans l'entre-deux-guerres », *Critique internationale*, 2011, n° 52, p. 51-67.

Convention de Berne ne définit pas l'auteur de film mais se contente de rendre obligatoire la présentation au public du lieu de production et des noms du producteur, de l'auteur de la musique, de l'auteur du scénario, du metteur en scène, des principaux interprètes et, le cas échéant, de l'auteur de l'œuvre adaptée. Ces indications ne devaient préjuger en rien du statut d'auteur des personnes citées et de leurs relations. Elles devaient faciliter la définition de la nationalité du film. En référence à une proposition déjà formulée par le Bureau de l'Union de Berne, l'Institut de Rome a également recommandé que le producteur soit présumé titulaire des droits de propriété en cas de procès. En revanche, il s'est opposé à la cession à l'entrepreneur des droits des collaborateurs du film, au motif que cela nuirait aux auteurs. En vue de la révision de la Convention de Berne, ces recommandations ont été adoptées par le gouvernement italien, qui avait joué un rôle moteur dans la création de l'Institut international du cinéma éducatif. Des magistrats, hommes politiques et présidents de sociétés d'auteurs italiens étaient également bien représentés au sein du comité d'expert de l'Institut de Rome.

Les propositions du Bureau de l'Union de Berne ont divisé les représentants des écrivains, dramaturges, scénaristes, producteurs et compositeurs. En 1935, l'Association littéraire et artistique internationale et la Fédération internationale des associations de producteurs de films ont accepté la proposition du Bureau de l'Union de Berne d'intégrer les œuvres cinématographiques à la liste des œuvres protégées par la Convention⁹³. En revanche, ces deux organisations ont préconisé d'abandonner la distinction entre œuvres personnelles et originales et d'autres films. L'Association littéraire et artistique internationale a justifié cette proposition afin que les films documentaires ne soient pas seulement protégés comme des photographies et pour que la convention ne protège pas des œuvres qui n'étaient pas le résultat d'une activité créatrice. Les producteurs de films et l'Association littéraire et artistique internationale ont également réclamé une limitation des conditions d'exercice du droit moral par un alinéa disposant que « la réparation de l'atteinte ne peut jamais être accordée dans des conditions de nature à préjudicier gravement aux intérêts de ceux à qui l'auteur a cédé ses droits patrimoniaux sur l'œuvre ». L'Association littéraire et artistique internationale a défendu cet alinéa au nom des intérêts de « l'industrie cinématographique », qui aurait besoin de pouvoir changer très sensiblement les œuvres qu'elle adapte à l'écran et ne saurait assumer le risque de se voir interdire la projection d'un film étant données les dépenses considérables qu'elle engage

⁹³ La réunion de Montreux a réuni des délégués français largement majoritaires, des délégués d'Allemagne, de Belgique, d'Italie, de Pologne et de Suisse, ainsi que des représentants du Bureau de l'Union de Berne et de l'Institut international de coopération intellectuelle. « La réunion générale de l'Association littéraire et artistique internationale (Montreux-Caux, 30 janvier – 3 février 1935) », *Le droit d'auteur*, vol. 48, n°4, 15 avril 1935, p. 39-48 ; « Congrès international du film (Berlin, 1935) », *Le droit d'auteur*, vol. 48, n°6, 15 juin 1935, p. 71-72.

pour la confection des films. Toujours d'après l'Association littéraire et artistique internationale, la question du droit moral devait être résolue par une mise en balance équitable des intérêts opposés : l'intérêt matériel considérable de l'utilisateur d'une œuvre ne devait être sacrifié à l'intérêt moral beaucoup moins sérieux d'un auteur exigeant le respect scrupuleux de l'intégrité de son œuvre. L'Association littéraire et artistique a rejeté la possibilité d'autoriser les Etats à adopter des délais spécifiques de protection pour les œuvres cinématographiques, comme l'avait proposé le Bureau de l'Union de Berne. La convergence de vues entre l'Association littéraire et artistique internationale et les producteurs a été favorisée par leur collaboration. Le président de la Chambre syndicale de la cinématographie française et de la Fédération internationale de la cinématographie, Charles Delac, a été nommé vice-président de la réunion de Montreux de l'Association littéraire et artistique internationale⁹⁴. Charles Delac a obtenu le soutien des autres membres de l'Association à son amendement limitant le droit moral des auteurs de films, après leur avoir exposé les risques que poserait ce droit dans le cas d'adaptations cinématographiques.

Lors d'un Congrès organisé à Séville en mai 1935, les 41 sociétés d'auteurs membres de la CISAC ont rejeté les propositions du Bureau de l'Union de Berne, de l'Association littéraire et artistique internationale et de la Fédération internationale des associations de producteurs de films⁹⁵. La CISAC a engagé ses membres à demander à leurs gouvernements respectifs le maintien du *statu quo*, c'est-à-dire des dispositions de la Convention de Berne révisées à Rome en 1928. La CISAC s'est opposée à l'ajout des œuvres cinématographiques parmi les œuvres protégées par la Convention de Berne au motif que le cinéma n'était qu'un moyen de reproduire des œuvres littéraires et artistiques déjà protégées en général. La Confédération s'est également opposée à la limitation des sanctions en cas d'atteinte au droit moral. Selon ses dirigeants, les décisions du Congrès international du film, prises par les seuls producteurs et directeurs de salles (qualifiés d'industriels et de commerçants), constituaient des atteintes inadmissibles aux droits moraux et matériels des auteurs et compositeurs, empêchaient toute entente avec les producteurs et menaçaient le développement de l'art cinématographique. Les prises de position de la CISAC furent soutenues par un Conseil permanent pour la

⁹⁴ Les autres vice-présidents de cette réunion étaient les délégués français, suisse, allemand, belge, italien et polonais de l'Association littéraire et artistique internationale, et de représentants de la SACD, de la CISAC, de la Société des gens de lettres et du délégué du ministère de l'Education nationale et des Beaux-arts. Voir « Compte-rendu de la réunion de Montreux », Bulletin de l'Association littéraire et artistique internationale, n°10, janvier-février 1935.

⁹⁵ « X^e Congrès de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (Séville, 6-11 mai 1935) », *Le Droit d'auteur*, vol. 48, n°6 et n°7, 15 juin et 15 juillet 1935, p. 72 et p. 79-81.

collaboration internationale des compositeurs, une association se donnant pour but la sauvegarde des intérêts moraux des compositeurs et regroupant des représentants des compositeurs de dix-huit pays européens (France comprise)⁹⁶.

Comme l'avaient anticipé le Bureau de l'Union de Berne et l'Institut de Rome pour l'unification du droit privé, les représentants officiels des Etats membres de la Convention de Berne se sont affrontés au sujet du droit international de la propriété cinématographique⁹⁷. Ils se sont d'abord divisés sur la nature des œuvres protégées par la Convention de Berne. Les représentants norvégiens ont proposé d'exclure les films sonores des œuvres protégées par l'article 14 de la Convention de Berne, pour les assimiler aux enregistrements sonores auxquels peuvent s'appliquer les règles de la « licence obligatoire ». Les diplomates britanniques souhaitaient que la Convention de Berne protège de la même manière tous les films et abandonnant donc sa distinction entre les films protégés en tant qu'œuvres personnelles et les films d'actualité protégés en tant que photographies. En revanche, les représentants de l'Allemagne et de l'Autriche ont recommandé de maintenir une distinction entre les films et de désigner comme des « productions cinématographiques » les films ne s'apparentant pas à des créations personnelles et créatrices. Le gouvernement français a proposé que la Convention de Berne s'applique aux films en tant que « créations intellectuelles » et non en tant que « créations personnelles ».

Les représentants des Etats consultés par le Bureau de l'Union de Berne se sont également divisés à propos de la définition des auteurs de films et de leurs droits. Les diplomates de deux Etats ont préconisé une définition plus précise des auteurs. La proposition britannique consistait à attribuer la propriété du film au producteur. Les diplomates italiens ont proposé de faire du producteur le représentant des auteurs en cas de procès et de mentionner aux génériques des films les noms du producteur, du compositeur, du scénariste, du metteur en scène et des principaux interprètes. Sans définir précisément les auteurs de films, les représentants d'autres Etats se sont distanciés des propositions du Bureau de l'Union de Berne. Les diplomates polonais ont souhaité que l'autorisation donnée par un auteur pour l'adaptation cinématographique de son œuvre intègre l'autorisation de mise en circulation, de représentation et d'exécution de l'œuvre adaptée. Les représentants français ont contesté la proposition du Bureau de l'Union de Berne d'attribuer aux auteurs de films le droit exclusif de les reproduire,

⁹⁶ Voir « Conseil permanent pour la collaboration internationale des compositeurs (Réunion de Hambourg du 6 juin 1935 », *Le Droit d'auteur*, vol. 48, n°7, 15 juillet 1935, p. 81.

⁹⁷ « Les propositions, contre-propositions et observations présentées par les différentes administrations pour être soumises à la Conférence de Bruxelles », *Le Droit d'auteur*, vol. 49, n°8, 15 août 1936, p. 91-95.

de les mettre en circulation et de les présenter publiquement. Ils ont proposé que l'auteur d'une œuvre adaptée sous forme cinématographique soit le seul à pouvoir autoriser l'adaptation du film sous une autre forme.

Le Bureau de l'Union de Berne a critiqué les propositions des gouvernements qui n'étaient pas conformes à ses propres recommandations et à celles de l'Institut de Rome pour l'Unification du droit privé. Ses plus vives critiques ont été adressées aux propositions françaises, qu'il a jugé nuisible à ses efforts d'harmonisation internationale du droit de propriété cinématographiques, défavorables aux auteurs et aux producteurs et en contradiction avec la tradition française de protection du droit d'auteur :

« La France combat la proposition du programme d'attribuer à l'auteur du film un droit exclusif : elle désire maintenir le texte actuel qui se borne à énoncer le principe de la protection du film. Les pays unionistes seraient donc libres de déterminer l'étendue de la protection qu'il leur plairait d'accorder à l'œuvre cinématographique : ils pourraient restreindre cette protection à leur guise et notamment la soumettre à un régime de licence obligatoire. Les auteurs de films courraient ainsi le risque de voir certains pays déclarer libre la fabrication de toutes sortes de films et autoriser toutes sortes de projections cinématographiques. Pourraient être privés de protection les films d'actualité, les films documentaires, les représentations cinématographiques données à des fins de bienfaisance, d'instruction ou pendant des fêtes populaires, etc. De même certains pays pourraient assujettir une œuvre cinématographique nouvelle à une licence obligatoire au profit d'autres producteurs que le producteur original, comme ils l'ont fait pour les disques phonographiques. Il est surprenant qu'un statut juridique aussi incertain soit préféré à notre proposition, beaucoup plus favorable aux auteurs, par un pays comme la France qui revendique avec raison, d'une façon générale, le titre de champion du droit d'auteur⁹⁸. »

Initialement prévue pour l'année 1935, la Conférence de Bruxelles pour la Révision de la Convention de Berne a été reportée *sine die* en 1936⁹⁹. Le Bureau de l'Union de Berne et le gouvernement belge ont justifié ce report en raison de la préparation d'une convention internationale sur le droit de propriété littéraire et artistique qui regrouperait les Etats membres de l'Union de Berne, les Etats-Unis et les autres Etats américains membres de la Convention de Buenos-Aires-La-Havane. En septembre 1935, l'Assemblée de la Société des Nations a chargé l'Institut international de coopération intellectuelle et l'Institut de Rome pour l'unification du droit privé de préparer le rapprochement de ces deux conventions par un nouvel accord international. A cette fin, ces organisations internationales ont mis en place un comité d'expert présidé par le professeur Henri-Lucien Capitant (fondateur et président de l'Association des juristes de langue française) et réunissant des délégués et présidents de la commission panaméricaine de Montevideo, de la commission Belge de préparation de la Conférence de

⁹⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁹⁹ « Le rapprochement des conventions de Berne et de la Havane », *Le Droit d'auteur*, vol. 50, n°6, 15 juin 1937, p. 67-71 ; « La convention universelle sur le droit d'auteur », *Le Droit d'auteur*, vol. 52, n°2 et 3, 15 février et 15 mars 1939, p. 13-17 et 25-31.

Bruxelles, du secrétariat de la Société des Nations, de l'Institut de coopération intellectuelle, de l'Institut de Rome, du Bureau de l'Union de Berne, de l'Association littéraire et artistique internationale et de la CISAC. Ce comité d'expert a élaboré un projet de convention universelle qui devait s'ajouter aux conventions de Berne et de La Havane. Ce projet disposait que les normes de la nouvelle convention universelle du droit d'auteur primeraient sur celles des conventions existantes, sauf dans les cas où ces dernières seraient plus favorables aux auteurs. Ses dispositions relatives au cinéma étaient identiques à celles de la Convention de Berne. Le premier projet de convention universelle attribuait également aux auteurs un droit moral inaliénable. Lors d'une nouvelle réunion organisée à Bruxelles en octobre 1938, le comité d'expert a renoncé au caractère inaliénable du droit moral, à la demande du délégué des Etats-Unis qui souhaitait que l'auteur puisse consentir par contrat à des modifications de son œuvre. Le comité d'expert a également décidé que la Convention de Berne et les conventions américaines seraient seules à s'appliquer aux relations entre les ressortissants de pays membres de chacune de ces conventions. Il répondait ainsi au souhait du Bureau de l'Union de Berne, qui craignait que la convention universelle se substitue à la Convention de Berne. Ces négociations ont cessé pendant la Seconde Guerre mondiale.

Les Etats-Unis et la Convention de Berne (suite)

Les négociations autour de l'adhésion des Etats-Unis à la Convention de Berne se sont poursuivies dans les années 1930. Comme précédemment, les représentants de l'Authors League et de la MPPDA se sont divisés au sujet de la règle des *works-made-for-hire*¹⁰⁰. A partir du milieu des années 1930, ces deux organisations se sont opposées à propos du droit moral et ont cessé de soutenir l'adhésion des Etats-Unis à la Convention de Berne.

Jusqu'en 1931, les partisans de l'adhésion des Etats-Unis à la Convention de Berne envisageaient la ratification de la convention internationale de 1908, qui autorisait les Etats signataires à faire exception à certaines de ses règles et n'accordait pas de droit moral aux auteurs¹⁰¹. Les projets de révisions du Copyright Act des années 1920 ne comptaient pas de dispositions au sujet du droit moral. La révision de la Convention de Berne en 1928 a mis fin à la possibilité d'exclure certaines de ses normes. Un projet de loi adopté par le Sénat en 1935 et

¹⁰⁰ Voir B. Varmer, « Works Made for Hire and on Commission », rapport cité, p. 133-135.

¹⁰¹ Voir A. A. Goldman, « The History of USA Copyright Law Revision From 1901 to 1954 », rapport cité, p. 7-10 ; B. Varmer, « Works Made for Hire and on Commission », rapport cité, p. 134-135.

discuté dans une commission de la Chambre des Représentants 1936 codifiait le droit moral tout en autorisant les sociétés de production cinématographiques à modifier les scénarios.

Lors des auditions parlementaires consacrées à ce projet de loi, les représentants de la MPPDA se sont opposés à la ratification de la Convention de Berne en invoquant principalement ses règles au sujet du droit moral¹⁰². D'après la MPPDA, le droit d'apporter des modifications à une œuvre adaptée au cinéma était de la plus grande importance pour cette industrie. Tandis que les pièces et livres étaient généralement destinés à une classe particulière, les films visaient à divertir le grand public [*the great masses*] et leur rentabilité dépendait de la conception du divertissement des foules. Les représentants de la MPPDA ont évoqué le cas de la société Warner Bros, qui avait été contrainte de verser 100 000 dollars aux auteurs du *musical* *Wonder Bar* après que ces derniers l'aient menacé de faire valoir leur droit moral et d'interdire la diffusion du film en Europe. L'avocat de la Twentieth Century-Fox, Edwin Kilroe, a également critiqué le projet de révision de la Convention de Berne préparé par le Bureau de l'Union de Berne et par le gouvernement belge, qui prévoyait de supprimer la possibilité des Etats de définir les conditions d'exercice du droit moral. Les représentants de la MPPDA ont fait part au Congrès de l'opposition au droit moral des dirigeants des sociétés de production britanniques.

Des représentants des écrivains, dramaturges et scénaristes ont quant à eux critiqué les dispositions d'un projet de loi autorisant les modifications des œuvres adaptées au cinéma¹⁰³. Un président de la Screen Writers' Guild, John Howard Lawson, a dénoncé le projet de loi Duffy en tant qu'atteinte au droit contractuel des auteurs. Comme il l'a expliqué, au cours des vingt années précédentes, les auteurs avaient mené une dure bataille pour obtenir de meilleures conditions de cession de leurs écrits. Ils ne devaient pas dépendre du gouvernement pour protéger leurs intérêts et définir leurs contrats. Si le gouvernement intervenait, en accord avec les principes du copyright, il devait le faire au profit des créateurs plutôt que de ceux qui exploitent leurs œuvres. John Howard Lawson a surtout critiqué les dispositions sur le droit moral. Il a considéré que les auteurs de cinéma n'avaient pas acquis les droits et la dignité d'auteurs de théâtre et de romans, qui étaient parvenus empêcher les mutilations de leurs

¹⁰² La MPPDA était représentée par Edwin P. Kilroe, Gabriel L. Hess et Fulton Brylawski. Voir « Revision of Copyright Laws. Hearings Before the Committee on Patents. House of Representatives. Seventy-Fourth Congress. Second Session », 1936, p. 1005-1042.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 492-521 pour les représentants de l'Authors League (Elmer Davis George Creel, Thyra Sampter Winslow, Ben Lucian Berman, Mary Heaton Vorse, Mateel Howe Farnham, Chester Crowell, William Hamilton Osborne, Luise Sillcox) et p. 523-551 pour les représentants des guildes de scénaristes et de dramaturges (George Middleton, John Howard Lawson et William Hamilton Osborne).

œuvres. Pire encore, des dramaturges et écrivains reconnus étaient traités à Hollywood comme de jeunes employés de bureau [*office boys*]. Selon John Howard Lawson, cette situation expliquait la faible valeur morale et esthétique des films de l'époque. Lors des mêmes auditions, un autre porte-parole de l'Authors League, l'écrivain Ben Lucian Berman, a tourné en dérision les modifications apportées à l'un de ses livres par des producteurs hollywoodiens, qui en changèrent l'époque, le titre et les personnages. Il a aussi raconté l'anecdote d'un écrivain ne reconnaissant pas l'adaptation de l'un de ses livres :

“I had a friend who went to see a picture here. This is absolute fact. This is not fiction, though it sounds like it. He went to see this production. They were running off a number of films, and he was waiting to see his own. Finally he went up to this man in the projection room, and he was a little bit tired, and he said, “When are they going to run off my picture?”

The projection room man looked at him and said, “The last one you saw was your picture;”

As I say, we do agree in these cases to give the contractual right to change them, and we have no kick. Personally I hope the day is coming when we will have some control over it. But that is an entirely different thing.

The whole point about this bill is that it gives them this right to change without our contracting to do it, unless we are all lawyers, which none of us are¹⁰⁴.”

Les représentants de l'Authors League ont défendu les principes de la Convention de Berne tout en s'opposant à la signature de ce texte par les Etats-Unis. Un vice-président de l'Authors League, Elmer Davis, a minimisé l'intérêt de cette adhésion pour les auteurs américains : plusieurs pays membres de la Convention de Berne ne permettaient pas aux auteurs de percevoir leurs rémunérations à l'étranger et des quotas d'importation de films américains en Europe réduisaient grandement les avantages de la Convention de Berne pour les auteurs, les éditeurs, et les entreprises cinématographiques. Comme l'a déclaré Elmer Davis, l'Authors League ne souhaitait pas abandonner une large part de son marché national en contrepartie de marchés étrangers ne valant pas grand-chose. En outre, plusieurs porte-paroles de l'Authors League ont critiqué le fait que la Convention de Berne dispense les auteurs étrangers des démarches administratives auxquels étaient contraints les auteurs américains pour disposer du copyright d'une œuvre. Les représentants de l'Authors League ont enfin justifié leur rejet de la Convention de Berne au motif de la discrimination des auteurs juifs en Allemagne et de l'inaction des autres pays membres de l'Union de Berne. Pour l'écrivain, journaliste et diplomate George Creel, les lois de Nuremberg contredisaient les principes de la Convention de Berne en excluant les juifs de tous les médias et en disposant que les étrangers non-aryens ne pouvaient avoir davantage de droits que les allemands non-aryens. Dès lors, les écrivains juifs et « nègres » de l'Authors League se voyaient privés de droits reconnus à ses membres

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 501-502.

chrétiens et n'étaient pas protégés contre la contrefaçon de leurs œuvres par des aryens allemands.

Le projet de loi a été abandonné en 1937 après avoir également été dénoncé par des compositeurs, des éditeurs de livres et des producteurs de disques. Un dernier projet de révision de la Convention de Berne a été entrepris peu après par des juristes membres de la délégation américaine auprès de l'Institut international de coopération intellectuelle¹⁰⁵. Lors des auditions menées par ces juristes, les représentants des auteurs et producteurs de films se sont de nouveau affrontés au sujet de l'attribution du statut d'auteur aux sociétés de production. Le projet de loi rédigé par ces juristes a été soutenu par des représentants des auteurs et des éditeurs de livres mais rejeté par ceux des chaînes de radio, des producteurs de cinéma, des éditeurs de périodiques et des producteurs de disques. Les négociations autour de la ratification de la Convention de Berne ont cessé en 1940.

Les projets de loi « Jean Zay »

A partir du milieu des années 1930, la définition des auteurs de films et de leurs droits a fait l'objet de négociations qui ont abouti à deux projets de lois associés au nom de Jean Zay, le ministre de l'Education nationale et des Beaux-arts du Front populaire. Le premier devait permettre l'intervention de l'Etat dans l'économie du cinéma et le second codifier le droit d'auteur. Les deux projets ont divisé les sociétés d'auteurs, les producteurs et les éditeurs. Ils n'ont pas abouti avant l'invasion allemande.

Dans les années 1930, le ministère des Finances et la commission des finances de la Chambre des députés ont envisagé la mise en place de politiques cinématographiques en les justifiant par la crise économique du cinéma¹⁰⁶. En 1935, un projet de décret-loi réformant la production, la distribution et l'exploitation cinématographique a été élaboré sur la base du rapport d'un député et ancien sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, Maurice Petsche. Ce projet de politique cinématographique avait pour but de protéger la production française contre la concurrence étrangère, de favoriser les exportations et de rehausser la valeur culturelle des créations cinématographiques françaises. Maurice Petsche a proposé la création d'un « Fonds national du cinéma » attribuant des crédits aux sociétés cinématographiques. Le projet de

¹⁰⁵ Voir A. A. Goldman, « The History of USA Copyright Law Revision From 1901 to 1954 », rapport cité, p. 10-11 ; B. Varmer, « Works Made for Hire and on Commission », rapport cité, p. 134-135.

¹⁰⁶ Voir Jacques Choukroun, « Aux origines de "l'exception culturelle française" ? Des études d'experts au "Rapport Petsche" (1933-1935) », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2004, n° 44, p. 5-27.

décret-loi prévoyait la perception de droits d'auteurs dans les salles de cinéma, comme le souhaitaient les sociétés d'auteurs¹⁰⁷. Soutenu par l'Association des auteurs de films, les sociétés d'auteurs (SGDL, SACD et SACEM) et les syndicats de techniciens, le projet de décret a été dénoncé par les syndicats patronaux de la Chambre syndicale de la cinématographie française, qui s'opposaient aux mesures d'aides à la production et au contrôle des recettes des salles de cinéma par l'Etat.

Ce projet de politique cinématographique s'est poursuivi sous le Front populaire¹⁰⁸. Le nouveau ministre de l'Education nationale et des Beaux-arts, Jean Zay, a mis en place une commission sur le cinéma. La commission était présidée par le conseiller d'Etat Paul Grunebaum-Ballin, qui avait participé aux travaux de révision de la Convention de Berne dès la Conférence de Berlin de 1908, ainsi qu'à la préparation du projet de politique cinématographique associé à Maurice Petsche¹⁰⁹. Aux travaux du ministère de l'Education nationale et des Beaux-arts se sont ajoutés ceux d'un groupe interparlementaire pour la défense du cinéma, constitué en septembre 1936 à l'initiative du député Jean-Marie Rénaitour¹¹⁰. Les parlementaires ont auditionné Raymond Bernard, qui était membre de la Société des auteurs de films, de la SACD et du Syndicat général des artisans du film. Ce dernier a qualifié de malhonnête la gestion des droits d'auteurs par les producteurs et proposé d'y substituer la perception d'un pourcentage sur les recettes des salles par les sociétés d'auteurs existantes ou un nouvel organisme privé ou public. Raymond Bernard a également défendu le droit moral des auteurs de films et critiqué l'assimilation des producteurs à des auteurs par une ordonnance qui avait attribué le statut d'auteur au seul producteur¹¹¹ :

« en tant qu'auteurs de films, mes camarades et moi souhaiterions vivement que nos droits moraux soient respectés davantage, car il n'est pas rare que, quand un film a eu du succès, après avoir été signé par l'un de nous, on revoie des passages très importants de ce film sous d'autres signatures, dans des pays étrangers.

M. Rénaitour a bien voulu dire tout à l'heure que j'avais fait un film qui s'appelait *Les Croix de Bois* : j'ai été très surpris de voir revenir d'Amérique un certain nombre de films dans lesquels j'ai reconnu des passages entiers, très importants, des *Croix de Bois*. Je n'ai jamais été consulté, ni même averti.

¹⁰⁷ J.-P. Jeancolas, J.-J. Meusy et V. Pinel, *L'Auteur Du Film*, op. cit., p. 94.

¹⁰⁸ Voir Pascal Ory, *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, p. 434-438.

¹⁰⁹ Sur sa trajectoire, voir *Ibid.*, p. 151-154.

¹¹⁰ Les auditions de ce groupe interparlementaire sont retranscrites dans Jean-Michel Rénaitour, *Où va le cinéma français ?*, Paris, Editions Baudinière, 1937.

¹¹¹ Ce procès a opposé une société de production à une salle de cinéma. Un premier jugement, « l'Ordonnance Frémicourt », a attribué au producteur le statut de coauteur du film. Les sociétés d'auteurs et le syndicat des producteurs se sont constituées parties civiles lors du procès en appel. Ce procès s'achèvera en 1947, par un jugement de la Cour de cassation. On y reviendra. Voir J.-P. Jeancolas, J.-J. Meusy et V. Pinel, *L'Auteur Du Film*, op. cit., p. 106-108.

En ce moment, il passe un film très important qui répète les images textuelles que j'ai composées : ils n'ont eu aucun mal à les prendre, à les introduire dans la bande.

Je pense que nous n'avons rien à dire... Je sais qu'un jour, un référé est intervenu qui disait que le producteur était auteur. Si le producteur est auteur, il a peut-être le droit de vendre des scènes qu'il a faites ou qu'il a fait faire, et qu'on peut revoir introduites sous d'autres signatures dans des films étrangers ; et même, ce qui est plus grave, on peut les voir dénaturées dans leur sens : c'est ce que nous avons vu plusieurs fois.

Ceci nous a été assez désagréable. Peut-être y a-t-il là un point qui peut retenir notre attention¹¹². »

Les revendications des sociétés d'auteurs ont d'abord été entendues par les rédacteurs du projet de statut du cinéma. Lors d'un congrès organisé par la CISAC pendant l'été 1938, un vice-président de la SACD, le dramaturge et scénariste Alex Madis, a annoncé la création imminente d'un bureau central des droits cinématographiques chargé d'encaisser un pourcentage sur les recettes des salles de cinéma pour le compte des auteurs¹¹³. Approuvé par la CGT, les sociétés d'auteurs et les syndicats patronaux, le projet de statut du cinéma déposé à l'Assemblée en mars 1939 attribuait le statut d'auteur à « toutes les personnes physiques qui ont participé à la création intellectuelle du film en tant qu'il constitue une œuvre originale »¹¹⁴. Cette définition excluait l'attribution du droit d'auteur aux sociétés de production, sans exclure a priori l'attribution du droit d'auteur aux producteurs en tant que personnes physiques. En revanche, ce projet de loi ne mettait pas en place l'organisme de perception des droits d'auteur voulu par les sociétés d'auteurs et un temps envisagé par l'administration des Beaux-arts.

Parallèlement, les droits des auteurs de films ont été discutés dans le cadre d'un projet de loi sur le droit d'auteur et sur le contrat d'édition déposé à l'Assemblée nationale le 13 août 1936 par le ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-arts, Jean Zay¹¹⁵. Sa rédaction avait été confiée à Paul Grunebaum-Ballin. D'après son exposé des motifs, le projet de loi devait permettre d'accorder la législation française à la Convention de Berne et de remédier ainsi à une situation paradoxale de la France, pionnière en matière de codification du droit d'auteur mais « considérablement en retard » par rapport aux pays ayant adopté des lois sur le droit d'auteur depuis la fin du 19^e siècle¹¹⁶. Toujours selon son exposé des motifs, le

¹¹² J.-M. Renaitour, *Où va le cinéma français ?*, op. cit., p. 223-224.

¹¹³ « Le XIII^e congrès de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (Stockholm, 27 juin – 1^{er} juillet 1938) », *Le Droit d'auteur*, vol. 51, n^o8, 15 août 1938, p. 94-99.

¹¹⁴ Voir P. Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français. Tome I. La troisième République*, op. cit., p. 186-192, 301-314.

¹¹⁵ Ce projet de loi faisait suite à d'autres projets avortés. En 1932, un projet de loi inspiré des revendications de la Société des gens de lettres a été déposé à l'Assemblée nationale par le ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-arts, Anatole de Monzie. Ce projet a été rapidement abandonné. En 1933, la version de la Convention de Berne de 1928 a été rendu exécutoire. Un projet de loi « rendant applicables les dispositions internationales plus favorables aux auteurs français » a été adopté par la Chambre en mars 1936 mais retiré de l'ordre du jour du Sénat.

¹¹⁶ « Projet de loi sur le droit d'auteur et le contrat d'édition », *Journal officiel*, annexe n^o1164, 2^e séance du 13 août 1936.

projet de loi devait également adapter le droit français aux nouveaux procédés de diffusion des œuvres, comme la cinématographie. Il avait aussi pour but d'inclure les auteurs, les compositeurs de musique et les artistes parmi les bénéficiaires des améliorations de la condition des travailleurs auquel le gouvernement du Front populaire était parvenu *via* des accords collectifs ou des lois. Ce projet de loi substituait la notion de « droit d'auteur » à celle de « propriété littéraire et artistique », au motif que le droit d'auteur n'était pas un droit de propriété ordinaire mais un droit de la personnalité inaliénable. Les rédacteurs du projet affirmaient que l'auteur ne devait pas être considéré comme un propriétaire, « mais comme un travailleur, auquel la société reconnaît des modalités de rémunération exceptionnelles, en raison de la qualité spéciale des créations issues de son labeur ». Ses droits devaient dès lors être rapprochés de ceux que le code du travail et le code civil octroyaient à l'ensemble des travailleurs.

L'article premier du projet de loi Jean Zay disposait que « tout travail aboutissant à la création d'une œuvre littéraire ou artistique conférait à son auteur sur cette œuvre un droit *sui generis* dit droit d'auteur, attaché à sa personne et inaliénable ». Ce droit comprenait un droit moral, « c'est-à-dire le droit de revendiquer la paternité de l'œuvre, ainsi que le droit de faire cesser, d'une manière appropriée, toute atteinte à l'œuvre par destruction, déformation, mutilation ou autre modification, ou par toute utilisation de ladite œuvre de nature à préjudicier aux intérêts moraux de l'auteur ». L'auteur pouvait céder ce droit moral à ses héritiers. Le texte attribuait aussi à l'auteur un droit pécuniaire, « c'est-à-dire le droit pour l'auteur d'obtenir, sa vie durant, la rémunération de son travail par l'exploitation de son œuvre, sous quelque forme que ce soit. » Dix ans après la mort de l'auteur, l'œuvre pouvait être librement exploitée par quiconque en contrepartie d'une redevance versée aux héritiers de l'auteur. Le projet de loi Jean Zay attribuait ces mêmes droits à chaque collaborateur dans le cas d'une œuvre de collaboration. Il comptait les œuvres cinématographiques parmi les œuvres protégées par le droit d'auteur (comme le prévoyait le projet de révision de la Convention de Berne). Un article sur le cinéma attribuait à l'auteur le droit exclusif d'autoriser la reproduction, l'adaptation et la présentation publique de ses œuvres par le cinématographe. Cet article disposait que l'auteur d'un film n'avait pas le droit d'autoriser l'adaptation de ce film à une autre forme d'art si ce film était tiré d'une œuvre littéraire et artistique sur laquelle s'exerce un droit d'auteur. En pareil cas, seul l'auteur de l'œuvre adaptée au cinéma pouvait autoriser une adaptation du film. Le projet de loi Jean Zay accordait enfin à l'auteur d'une œuvre adaptée au cinéma le droit que son

nom et le titre de son œuvre soient mentionnés dans les annonces et publications relatives au film. Le projet de loi Jean Zay ne définissait pas précisément les auteurs de films.

Le projet de loi Jean Zay a été vivement critiqué dans un article publié par le Bureau de l'Union de Berne¹¹⁷. L'organisation internationale a défendu l'assimilation du droit d'auteur à une forme particulière de propriété plutôt qu'à la simple rémunération d'un travail. Ses plus vives critiques ont porté sur le contrat d'édition et sur la restriction des droits patrimoniaux à la mort de l'auteur. Selon le Bureau de Berne, en cessant de défendre la reconnaissance du droit d'auteur jusqu'à cinquante ans après la mort de l'auteur, la France frapperait le droit d'auteur d'une restriction sévère et renierait sa tradition vieille de plus d'un demi-siècle. Le Bureau de l'Union de Berne a critiqué le projet de contrat d'édition, qui, au nom de quelques abus, pourrait rendre trop difficile l'exercice de la profession d'éditeur. Il a reproché aux dispositions relatives au cinéma de ne pas préciser qui était l'auteur d'un film et de ne pas définir précisément ses droits. L'organisation internationale a aussi regretté que l'auteur d'un film basé sur une autre œuvre ne puisse autoriser ou interdire l'adaptation du film sous une autre forme. Selon le Bureau de Berne, un autre problème important et non résolu était la question du droit moral de l'auteur d'une œuvre adaptée au cinéma.

Le projet de loi Jean Zay a également été critiqué par des juristes membres de la Société d'études législatives, une association composée de juristes et de parlementaires visant à « donner un développement nouveau aux études de législation dans toutes les branches du droit, et particulièrement dans celle du droit privé, en vue surtout de faciliter la réforme des codes et des lois ». Peu avant, cette association avait élaboré son propre projet de contrat d'édition, qui était plus favorable aux éditeurs et producteurs de films¹¹⁸. Au nom des nécessités techniques et commerciales de l'édition cinématographique, le projet de la Société d'études législatives permettait à l'auteur de film de céder définitivement aux sociétés de production le droit de reproduire l'œuvre. Ce projet autorisait l'éditeur cinématographique à apporter aux œuvres des modifications non consenties par l'auteur. Il privait l'auteur de film du droit de résilier le contrat d'édition dans les conditions prévues pour les écrivains. Un article rédigé par l'avocat des producteurs de films accordait à l'éditeur d'un film muet adapté d'une œuvre existante un droit de préemption sur l'édition d'un « film parlé » basé sur la même œuvre. Le projet de la Société

¹¹⁷ « Un projet de loi français sur le droit d'auteur et le contrat d'édition », *Le Droit d'auteur*, vol. 49, n°10 et 11, 15 octobre et 15 novembre 1936, p. 112-115, 124-128.

¹¹⁸ Voir *Bulletin de la société d'études législatives*, n°32, 1936, p. 91-247 ; Jean Escarra, Jean Rault et François Hepp, *La Doctrine française du droit d'auteur. A propos du projet de loi sur le contrat d'édition*, Paris, Grasset, 1937 ; G. Sapiro et B. Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête d'un statut », art cit., p. 118-119.

d'études législatives ne définissait pas l'auteur de film, mais son président avait avancé qu'il était de nombreux cas où une même personne jouait les rôles d'éditeur et d'auteur.

Le projet de loi Jean Zay a été soutenu par l'ensemble des sociétés d'auteurs¹¹⁹. Pour le défendre, une Fédération française des sociétés d'auteurs a été constituée par cinq d'entre elles, dont la SGDL, la SACD et la SACEM. La CISAC, qui a invité Jean Zay lors de son congrès de 1937, a déclaré faire confiance au gouvernement pour que son projet de loi renforce le droit d'auteur tout en exprimant le « ferme espoir » qu'aucune disposition de la loi nouvelle ne remette en cause l'existence ou le fonctionnement des sociétés d'auteurs¹²⁰. Le projet de loi a également été défendu par Marcel L'Herbier, qui dirigeait alors l'Association des auteurs de films et l'un des syndicats de travailleurs du film¹²¹. Le projet de loi a été dénoncé par le Syndicat des éditeurs et par quelques écrivains. On n'a pas trouvé de prise de position des producteurs au sujet du projet de loi. Leur syndicat revendiquait toujours le monopole du statut d'auteur de film dans le cadre d'un procès¹²².

Entre 1936 et 1939, le projet de loi a été renégocié par le ministère de l'Education nationale et dans le cadre d'une commission de l'enseignement et des beaux-arts de la Chambre¹²³. Ses dispositions sur le contrat d'édition ont été revues pour donner satisfaction aux éditeurs. En revanche, aucune modification n'a été apportée à l'article consacré au cinéma, ce qui suggère que le syndicat des producteurs ne s'y était pas opposé ou alors moins vivement que les éditeurs. Avant sa discussion par la Chambre, deux parlementaires radicaux (Maurice Drouot et André Mallarmé) ont déposé un amendement substituant aux normes du projet de loi Jean Zay celles du contrat d'édition de la Société d'études législatives, y compris en matière d'édition cinématographique. En juin 1939, alors que s'ouvrait la discussion du projet de loi à l'Assemblée nationale, le député René Dommange, qui était membre de la Société d'études législatives et de l'Association littéraire et artistique internationale, s'est félicité que la nouvelle version du projet de loi n'assimile plus les auteurs à des travailleurs. Il a déclaré « qu'en matière

¹¹⁹ Sur les prises de position des sociétés d'auteurs et des éditeurs au sujet du projet de loi Jean Zay, voir P. Ory, *La belle illusion*, *op. cit.*, p. 171-175 ; G. Sapiro et B. Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête d'un statut », *art cit.*, p. 117-119.

¹²⁰ « XIIe Congrès de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (Paris, 14-19 juin 1937), *Le Droit d'auteur*, vol. 50, n°7, 15 juillet 1937, p. 80.

¹²¹ Alain Carou, « De l'usage de l'idée d'auteur dans l'histoire de la production cinématographique en France (1908-1937), dans Christophe Gauthier, Dimitri Vezyroglou et Myriam Juan (eds.), *L'auteur de cinéma histoire, généalogie, archéologie*, *op. cit.* ; « A la conquête de la souveraineté. L'idée d'auteur selon Marcel L'Herbier », chapitre cité, p. 146.

¹²² Voir J.-P. Jeancolas, J.-J. Meusy et V. Pinel, *L'Auteur Du Film*, *op. cit.*, p. 106-108.

¹²³ Voir Rapport supplémentaire fait au nom de la commission de l'Enseignement et des beaux-arts chargée d'examiner le projet de loi sur le droit d'auteur et le contrat d'édition, par Albert le Bail, Chambre des députés, séance du 28 février, *JO, Documents parlementaires*, 1939, p. 264-274.

de cinéma, tous ceux qui collaborent aux travaux du studio, ceux qui manient les projecteurs, comme ceux qui gravent ou impriment nos partitions, auraient pu réclamer un droit sur l'œuvre qu'ils contribuent à produire¹²⁴. »

Les projets de loi sur le statut du cinéma et sur le droit d'auteur ont été abandonnés au début de la Seconde Guerre mondiale et retravaillés sous le régime de Vichy.

Le droit de propriété cinématographique pendant la Seconde Guerre mondiale et à l'aube de la Guerre froide

La Seconde Guerre mondiale a suspendu les travaux de codification coordonnés par le Bureau de Berne et la Société des nations, ainsi que les projets de loi en discussion en France et aux Etats-Unis. Mais les efforts de codification du droit de propriété cinématographique se sont poursuivis en Europe, en suscitant les mêmes divisions entre les organisations d'auteurs et de producteurs. Ces luttes se distinguent de celles de la période précédente par l'encadrement plus strict des organisations professionnelles par des haut-fonctionnaires et des gouvernements, ainsi que par une reconfiguration des rapports de force structurant les négociations internationales et transnationales. On achèvera ce chapitre par l'examen des luttes des scénaristes et auteurs américains autour du copyright entre 1944 et 1947. Leur politisation est indirectement liée aux divisions politiques internationales et transnationales des années 1930, de la Seconde Guerre mondiale et des débuts de la Guerre froide.

De l'internationalisation à l'europanisation du droit de propriété cinématographique

Pendant la Seconde Guerre mondiale, le centre de gravité et de commandement des négociations internationales autour de la propriété cinématographique s'est déplacé de Paris et Berne à Venise, Rome et surtout Berlin. Leur horizon s'est rétréci à l'Europe.

Le Bureau de Berne a poursuivi certaines de ses activités pendant tout le conflit, comme il l'avait fait entre 1914 et 1918¹²⁵. A partir de 1941, des juristes allemands ont promu une

¹²⁴ *Journal officiel de la République française. Débats parlementaires. Chambre des députés*, 2 juin 1939, p. 1435-1436.

¹²⁵ Sur les activités du Bureau de Berne pendant la Première Guerre mondiale, voir I. Löhr, « Le droit d'auteur et la Première Guerre mondiale », art cit. Pendant la Seconde Guerre mondiale, le Bureau de Berne a souvent exprimé le souhait que la convention internationale demeure appliquée pendant la guerre, à l'honneur du genre humain et comme motif d'espoir et point lumineux dans la nuit. L'organisation internationale a poursuivi son travail de veille des échanges internationaux et des législations des différents pays membres et non-membres de la Convention de Berne. Le Bureau a publié des prises de position de correspondants des deux camps (surtout d'Allemagne, d'Italie, de Grande-Bretagne et de France). Ces correspondances se limitaient le plus souvent à un compte-rendu de l'actualité jurisprudentielle, doctrinale et législative, à l'exception notable de l'une d'entre elles, qui a présenté le

européanisation du droit d'auteur¹²⁶. Ils se sont exprimées dans la revue allemande spécialisée dans le droit de propriété littéraire, artistique et cinématographique (l'*Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht*), créée en 1928 et alors placée sous le contrôle de la Chambre internationale du droit. Deux d'entre eux étaient des responsables politiques : Hans Frank, (fondateur en 1928 de la Ligue nationale-socialiste des juristes allemands, alors ministre du Reich et gouverneur des territoires polonais occupés) et Helmut Pfeiffer (officier directeur du département économique du bureau des territoires polonais). Un troisième partisan de l'eupéanisation du droit d'auteur était Alexandre Elster, coauteur d'un manuel discutant longuement de la propriété cinématographique¹²⁷. Leurs espoirs ont été partagés dans la revue du Bureau de Berne par Hans Otto de Boor, qui était membre de l'Académie pour le droit allemand. Le correspondant du Bureau de Berne défendait l'idée d'une loi européenne au regard de l'internationalisation déjà avancée du droit de propriété littéraire et artistique. Il l'a aussi justifiée en raison de l'évolution des moyens de transports et des techniques de diffusion des œuvres, comme la radio, qui participaient du rapprochement des peuples européens. Pour Hans Otto de Boor, l'Europe était la bonne échelle d'harmonisation du droit d'auteur. Les peuples européens partageaient une conception du droit d'auteur opposée à celle des Etats-Unis et de l'URSS. Le droit moral, qui était au fondement du droit d'auteur européen et de ses variantes allemande et italienne, était antibolchévique et anticapitaliste.

La guerre n'a pas non plus mis fin aux coopérations internationales entre les sociétés d'auteurs. Le fascisme et le nazisme avaient suscité moins d'émoi du côté des sociétés d'auteurs françaises et européennes que de la part de l'Authors League des Etats-Unis. En 1934, la dirigeants de la SACEM ont signé une convention avec la STAGMA, une société d'auteur allemande créée après dissolution des sociétés existantes et placée sous le contrôle de la Chambre de la culture du Reich¹²⁸. En 1936, le congrès annuel de la CISAC a été organisé à Berlin, en présence de délégués de la SACD et de la SACEM. Il furent invités à dîner par Joseph Goebbels qui leur annonça que le « peuple allemand purifié » apporterait une précieuse collaboration à la « reconstruction de l'Europe ». Fin 1940, la STAGMA, la SACEM, la

projet d'une loi européenne sur le droit d'auteur. Voir « L'Union internationale au seuil de 1940 », *Le Droit d'auteur*, vol. 53, n°1, p. 4-8 ; « Allemagne. La protection du droit d'auteur et la guerre », *Le Droit d'auteur*, vol. 54, n°5, 15 mai 1941, p. 60.

¹²⁶ Voir Hans Otto de Boor, « Lettre d'Allemagne », *Le Droit d'auteur*, vol. 55, n°10, 15 octobre 1942, p. 110-117.

¹²⁷ Paul Dienstag et Alexandre Elster, *Handbuk des deutschen Theater-, Film-, Musik- Und Artistenrechts*, Berlin, Julius Springer, 1932. Le livre est recensé dans *Le Droit d'auteur*, vol. 45, n°5, 15 mai 1932, p. 56-57.

¹²⁸ Voir Yannick Simon, *La SACEM et les droits des auteurs et compositeurs juifs sous l'occupation*, Paris, La Documentation française, 2000, p. 17, 24, 37-40.

Performing Rights Society britannique et la Société italienne des auteurs et éditeurs ont signé un accord les engageant à continuer à comptabiliser les droits d'auteurs de pays en guerre avec les leurs et de les soumettre au contrôle de la CISAC¹²⁹.

Déjà représentés au bureau ou à la présidence de la CISAC dans les années 1930, les dirigeants des sociétés d'auteurs allemande et italienne ont contrôlé et réorganisé la confédération pendant que les armées de leurs pays envahissaient l'Europe¹³⁰. En avril 1941, le siège de la CISAC a été transféré de Paris à Berlin. En 1942, après consultation de son homologue italien, le directeur de la STAGMA a décidé de suspendre les activités de la CISAC (dont faisaient partie des sociétés anglaises et nord-américaines) et de lui substituer une organisation européenne sous contrôle italien et surtout allemand. L'Union européenne des sociétés d'auteurs et de compositeurs a été officiellement fondée la même année, à Berlin, en présence de délégués de dix pays (Allemagne, Italie, Finlande, Norvège, Danemark, Belgique, France, Pays-Bas, Suède, Suisse). Les délégués français étaient les dirigeants de sociétés d'auteurs comme la SACEM, la SACD et la SGDL et de leur nouveau comité professionnel, que l'on présentera plus loin. L'organisation européenne a été présidée successivement par les présidents des sociétés d'auteur italienne et allemande, Giorgio Maria Sangiorgi et Leo Ritter. Son secrétaire général était Clemens Graf von Westphalen. Leo Ritter a célébré la création de cette union européenne comme un moyen de préparer les coopérations continentales futures dans les domaines de l'économie culturelle et du droit de propriété littéraire et artistique.

Comme la CISAC, l'internationale des syndicats patronaux a également été refondée sur une base européenne et sous domination allemande¹³¹. La Chambre internationale du film avait été constituée lors d'un congrès organisé à Berlin en collaboration avec la Chambre du Film du Reich. Elle a d'abord été présidée par le directeur de cette Chambre (Fritz Scheuermann), puis par le producteur français Georges Lourau à partir de 1937. Elle s'était donnée pour but de faciliter les échanges entre les industries européennes, notamment afin de concurrencer les sociétés hollywoodiennes. Dès sa création, la Chambre internationale du film avait mis en place une commission internationale chargée de standardiser les pratiques relatives à la propriété cinématographique. Dissoute en 1939, l'organisation a été refondée à Berlin en

¹²⁹ « L'Union internationale au seuil de 1941 », *Le Droit d'auteur*, vol. 54, n°1, 15 janvier 1941, p. 9-10.

¹³⁰ Voir Benjamin G. Martin, *The Nazi-Fascist New Order for European Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 2016, p. 210-213 ; « L'Union internationale au seuil de 1943 », *Le Droit d'auteur*, vol. 56, n°1, 15 janvier 1944, p. 6 ; Yannick Simon, *La SACEM et les droits des auteurs et compositeurs juifs sous l'occupation*, op. cit., p. 17, 24, 37-40.

¹³¹ Voir Benjamin George Martin, « "European Cinema for Europe!" The International Film Chamber, 1935-1942 », in Roel Vande Winkel et David Welch (eds.), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, p. 25-36.

1941, en présence de délégués de dix-sept pays européens. Elle avait pour nouveau président Giuseppe Volpi, le président de la Mostra de Venise, et pour secrétaire général Karl Melzer, un officier SS qui travaillait pour la Chambre du film du Reich depuis 1933. Elle comportait une division du droit cinématographique dirigée par deux responsables de la Chambre du Film du Reich, Günther Schwartz et Georg Roeber. Des délégués français ont assisté au congrès de refondation de la Chambre internationale du cinéma, mais aucun producteur français n'y exerçait de responsabilités.

En 1943, la propriété cinématographique a fait l'objet de négociations entre l'Union européenne des sociétés d'auteurs et de compositeurs, la Chambre internationale du film, la Chambre internationale du droit et le Deutsche Kongress-Zentrale (un organisme rattaché au ministère allemand de l'Éducation et de la Propagande, qui était chargé de l'organisation de congrès internationaux)¹³². Des négociateurs italiens ont cherché à promouvoir les règles de la loi italienne de 1941¹³³. Cette loi définissait comme auteurs de l'œuvre cinématographique l'auteur du sujet, l'auteur du scénario, l'auteur de la musique et le directeur artistique. Elle leur attribuait le droit d'être nommés au générique et de s'opposer à des modifications de l'œuvre par le producteur. En cas de litige au sujet de telles modifications, la loi prévoyait l'arbitrage d'un collège de techniciens nommés par le ministère de la culture. La gestion des droits d'auteur était cédée au producteur. La rémunération des auteurs était proportionnelle aux recettes. Les auteurs des scénarios et musiques pouvaient les exploiter sous d'autres formes à condition de ne pas porter préjudice au producteur. On ne sait quelles ont été les propositions des négociateurs allemands. Pendant toutes les années 1930, comme leurs homologues français et italiens, des organisations professionnelles et des juristes allemands se sont divisés au sujet de la définition de l'auteur de film, du droit moral et des rémunérations des auteurs¹³⁴. Plusieurs projets de loi ont été élaborés et aucun n'a été adopté. En 1939, un projet de loi de l'Académie pour le droit allemand prévoyait des règles proches de celles de la loi italienne. Mais ces points communs ne présageaient pas d'un accord rapide. En 1943, tout en célébrant la cohérence du droit d'auteur européen dans ses versions allemande et italienne, Hans Otto de Boor a consacré de très longues pages à critiquer la thèse d'un homologue italien, Piola Caselli, qui rapprochait le droit d'auteur du droit du travail¹³⁵.

¹³² Voir B.G. Martin, *The Nazi-Fascist New Order for European Culture*, op. cit., p. 210-213.

¹³³ « Italie. Loi pour la protection du droit d'auteur et des autres droits connexes à l'exercice de celui-ci (du 22 avril 1941-XIX, n°633) », *Le Droit d'auteur*, vol. 54, n°9, 15 septembre 1941, p. 101-102.

¹³⁴ Voir P. Baldwin, *The Copyright Wars. Three Centuries of Trans-Atlantic Battle*, op. cit., p. 187-191.

¹³⁵ Hans Otto de Boor, « Lettre d'Allemagne », *Le Droit d'auteur*, vol. 56, n°11, 15 novembre 1943, p. 123-130.

La propriété cinématographique et les corporations de Vichy

La propriété cinématographique a opposé plusieurs corporations créées sous le régime de Vichy¹³⁶. La loi du 16 août 1940 concernant l'organisation provisoire de la production industrielle a dissout les syndicats patronaux et ouvriers, dont les syndicats de travailleurs cinématographiques de la CGT et les syndicats patronaux de producteurs, de distributeurs et d'exploitants cinématographiques. La loi a mis en place des comités d'organisation pour chaque branche d'activité industrielle et commerciale. Ces comités étaient notamment chargés de fixer les règles professionnelles et d'améliorer le fonctionnement des entreprises. La propriété cinématographique a suscité des divisions entre un comité réunissant les sociétés d'auteurs et le Comité d'organisation de l'industrie du cinéma, qui était dominé par les patrons des entreprises cinématographiques.

Porté par les sociétés d'auteurs depuis les années 1910, le projet de perception des droits des auteurs de films dans les salles de cinéma a trouvé sa plus complète réalisation sous le régime de Vichy¹³⁷. En octobre 1940, des délégués du personnel de la SACEM ont proposé au ministre de la Production industrielle et du Travail de créer un office national de perception et de répartition des droits d'auteurs contrôlé par l'Etat, qui réunirait les cinq sociétés d'auteurs françaises, sur le modèle des sociétés d'auteurs d'Italie et d'Allemagne (la Société italienne des auteurs et éditeurs et la STAGMA). La mise en place de ce comité a été encouragée par les autorités militaires allemandes, qui souhaitaient la mise en place d'un organisme unique de perception des droits d'auteur pour la radiodiffusion dans les territoires occupés. Une réforme des sociétés d'auteurs a été entreprise par le directeur général des Beaux-arts, en concertation avec les dirigeants des sociétés d'auteurs. Un Comité professionnel des auteurs dramatiques, compositeurs et éditeurs de musique été officiellement créé par un décret signé le 30 novembre 1941 par le Maréchal Pétain, le garde des Sceaux, le ministre de l'Economie nationale et des finances et le secrétaire d'Etat à l'Education nationale.

Ce comité était placé sous la direction d'un président et d'un commissaire du gouvernement nommés par les secrétaires d'Etat à l'Education nationale et à l'Economie. Il comprenait différentes commissions représentant les auteurs, producteurs et éditeurs de théâtre, de musique et de cinéma. Après avoir présidé la commission d'étude chargée de mettre en place

¹³⁶ Sur les corporations du régime de Vichy et le corporatisme, voir G. Sapiro, « Les professions intellectuelles entre l'État, l'entrepreneuriat et l'industrie », art cit., p. 3-18.

¹³⁷ Voir Yannick Simon, *La SACEM et les droits des auteurs et compositeurs juifs sous l'occupation*, op. cit., p. 15-32 ; « Loi portant création d'un comité professionnel des auteurs dramatiques, compositeurs et éditeurs de musique (du 30 novembre 1941) », *Le Droit d'auteur*, vol. 55, n°9, 15 septembre 1942, p. 97-100.

cette corporation, le compositeur et directeur du Conservatoire, Henri Rabaud, a été nommé à la présidence générale du comité. Le président de la SACD a été nommé président du conseil professionnel des auteurs dramatiques, lyriques et cinématographiques. Le comité des sociétés d'auteurs était chargé de la protection et de l'exploitation des droits des auteurs, des compositeurs et des éditeurs sur les œuvres dramatiques et musicales, y compris pour tout ce qui concerne la représentation, la reproduction et la réalisation par le film. Il devait regrouper ces professions dans un cadre corporatif, fixer leurs conditions d'exercice, défendre leurs intérêts matériels et moraux et assurer leur discipline. Le comité était aussi chargé de constituer et de gérer un service central de perception des droits d'auteur. Ce service était seul qualifié pour percevoir en France et dans les colonies les droits d'auteurs générés par la diffusion des œuvres, films compris. Ces revenus devaient ensuite être répartis entre les auteurs par l'intermédiaire de la SACD et de la SACEM et de la Société des gens de lettres. Les dirigeants de la SACEM et de la SACD se sont opposés lors de la négociation du règlement du Comité professionnel. La SACD a finalement obtenu la gestion des droits des musiques de films, qui représentaient un tiers des recettes de la SACEM. Elle a été officiellement rebaptisée Société des auteurs et compositeurs dramatiques, des auteurs de films et des compositeurs de musique de films. Le service central de perception est entré en activité le 1^{er} décembre 1942, via la fusion des services de perception de la SACEM et de la SACD. Un décret de mars 1943 a obligé les salles de cinéma à signer un contrat avec le comité des auteurs, après plusieurs procès intentés par ce comité et la SACEM à des exploitants de salles refusant de lui verser des droits (l'un d'entre eux se défendant en soutenant la thèse du producteur-auteur)¹³⁸. Après avoir licencié leurs employés juifs, les sociétés d'auteurs ont coopéré avec le Commissariat général aux questions juives à propos de la gestion des droits des auteurs juifs¹³⁹. Elles ont demandé à leur membre un certificat d'aryanité et temporairement versé sur un compte bloqué les sommes dues aux auteurs juifs.

Parallèlement, des négociations autour de la propriété cinématographique ont été menées dans le cadre du Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC)¹⁴⁰.

¹³⁸ Voir Louis Vaunois, « Lettre de France. Le cinéma », *Le Droit d'auteur*, vol. 56, n°6, 15 juillet 1943, p. « Les syndicats français et la SACEM », *Le Film français*, n°3, 22 décembre 1944.

¹³⁹ Pour un examen approfondi de la gestion des droits d'auteurs juifs par les sociétés d'auteurs, centré sur la SACEM, voir Yannick Simon, *La SACEM et les droits des auteurs et compositeurs juifs sous l'occupation*, op. cit.

¹⁴⁰ Outre ses interventions au sujet du droit de propriété cinématographique, le COIC était chargé de prendre toutes mesures utiles en matière économique, technique ou sociale, en particulier pour le recrutement, l'emploi, la formation et la répartition du personnel de la profession. Au cours de ces quatre années d'existence, le COIC a mis en place plusieurs dispositifs d'aide financière à la production cinématographique, l'Institut des hautes études cinématographiques, le Registre public de la cinématographie et la carte d'identité professionnelle qui a servi à expulser les juifs de la profession. Sur le COIC, voir Paul Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français*.

La mise en place du comité a fait suite à plusieurs projets d'interventions de l'Etat et tentatives d'organisation corporative des professionnels du cinéma. Le COIC a été officiellement créé par un décret du 2 novembre 1940, signé peu après que le service de propagande de l'armée allemande eut encouragé les professionnels du cinéma à se regrouper en corporation, sur le modèle de la Chambre du Film du Reich. Comme le comité des sociétés d'auteurs, le COIC était placé sous le contrôle du gouvernement de Vichy, qui nommait son président et un commissaire du gouvernement¹⁴¹. Tandis que le comité des auteurs était dirigé et majoritairement composé de dirigeants et de membres des sociétés d'auteurs, le COIC était dominé par des dirigeants d'entreprises cinématographiques¹⁴². En 1941, le président du COIC a commandé à l'Association des auteurs de films un contrat-type du metteur en scène, après avoir été sollicité par son secrétaire général, Marcel L'Herbier¹⁴³. Un projet de contrat élaboré par une commission de réalisateurs et défendu par Marcel L'Herbier définissait le metteur en scène comme l'auteur principal du film. Cette définition a été contestée par des dramaturges et scénaristes comme Roger Ferdinand et Stève Passeur. Ce projet de contrat-type n'a pas été mené à terme.

Le comité des sociétés d'auteur et celui des dirigeants d'entreprises se sont opposés au sujet de la perception des droits d'auteur dans les salles de cinéma¹⁴⁴. En 1943, à l'initiative ou en collaboration avec les dirigeants d'entreprises du COIC, la direction générale du cinéma du gouvernement de Vichy (placée sous l'autorité du Secrétaire d'Etat à l'information et à la propagande) a réclamé la suspension du décret obligeant les salles à verser des droits d'auteur

Tome II. Le cinéma entre deux républiques (1940-1946), Paris, Filméditations, 1977, p. 25-82 ; Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma français sous l'Occupation*, Paris, Perrin, 2002, p. 49-69 ; Philippe-Louis Gilles, *La contribution du régime de Vichy au statut juridique contemporain du cinéma français*, Université de Lille III, Lille, 2002, p. 129-155.

¹⁴¹ La fonction de commissaire du gouvernement a été assurée par le chef du service du cinéma à la vice-présidence du Conseil, Guy de Carmoy, puis par Louis-Emile Galey, qui était à la tête de la Direction générale du cinéma du gouvernement.

¹⁴² Le COIC a été dirigé par le producteur Raoul Ploquin jusqu'en 1942, puis par comité de direction comprenant le dramaturge, scénariste et réalisateur Marcel Hachard, le producteur Roger Richebé et le directeur des Etablissements Lumières Albert Trarieux, rapidement remplacé par André Debric, dont l'entreprise produisait du matériel cinématographique. La quasi-totalité des membres du comité directeur et des commissions consultatives du COIC étaient d'anciens membres ou dirigeants des syndicats patronaux dissous, dont certains avaient participé aux groupements corporatifs initiés par l'armée allemande. Les producteurs étaient notamment représentés par J. B. Chassaing, l'ancien trésorier du syndicat des producteurs, ainsi que par Edouard Harispuru et Roger Richebé. Les acteurs et travailleurs étaient représentés par l'acteur Jean Galland (de l'Union des artistes), le réalisateur Léo Joannon et Louis Daquin, du syndicat des techniciens.

¹⁴³ Voir Alain Carou, « A la conquête de la souveraineté. L'idée d'auteur selon Marcel L'Herbier », in Laurent Veray (ed.), *Marcel L'Herbier, op. cit.*, p. 135-150.

¹⁴⁴ Voir « France. La loi du 20 novembre 1943, relative au droit d'édition et de représentation des œuvres cinématographiques », *Le Droit d'auteur*, vol. 55, n°3, 15 avril 1944, p. 35-36 ; « France. Réactions concernant la loi du 20 novembre 1943 relative au droit d'édition et de représentation des œuvres cinématographiques », *Le Droit d'auteur*, vol. 55, n°9, 15 septembre 1944, p. 106-108 ; « Les syndicats français et la SACEM », art. cit. ;

au comité des sociétés d'auteurs. Les dirigeants des sociétés d'auteurs ont protesté et cherché le soutien de la société d'auteurs allemande, la STAGMA. Ces luttes ont été arbitrées dans un sens plutôt favorable aux producteurs et exploitants par la loi du 20 novembre 1943. Cette loi annonçait que le droit d'édition et de représentation des œuvres cinématographiques serait réglementé par un décret proposé par le COIC après avis du comité des sociétés d'auteurs. Jusqu'à l'entrée en vigueur de ce décret, la représentation d'un film était exclusivement subordonnée à l'autorisation du producteur ou de ses ayants-droit, mais l'exploitant d'un film devait verser une redevance au service central de perception des droits d'auteur (son montant devait être arrêté par le COIC et le comité des sociétés d'auteurs). Jusqu'à la Libération, les deux comités se sont affrontés au sujet du projet de décret et surtout du montant de la redevance devant être versée aux sociétés d'auteurs. En mai 1944, leurs négociations ont été menées en présence du directeur de la STAGMA (Leo Ritter) et d'un membre de la commission législative de la CISAC (Philippe Möhring). La STAGMA a soutenu les revendications du comité des auteurs et considéré que la loi du 20 novembre 1943 ne s'appliquait pas aux auteurs étrangers. Le comité des auteurs a également été soutenu par l'Union européenne des sociétés d'auteurs, par une Union nord-européenne des auteurs et compositeurs et par le Bureau de Berne¹⁴⁵. Ce dernier et les sociétés d'auteurs françaises et européennes ont dénoncé la loi de 1943 au motif qu'elle attribuait au producteur une prérogative réservée à l'auteur par la convention internationale. Comme l'a avancé le Bureau de Berne, « le producteur peut certes se trouver au nombre des coauteurs du film qu'il a financé, si son concours financier se double d'un concours intellectuel, mais ce cas ne se présentera pas toujours ». L'organisation internationale a également exprimé la crainte que les auteurs soient moins bien représentés que les dirigeants d'entreprises dans ces négociations autour du droit des auteurs de films.

Parallèlement à ces luttes au sujet de la perception des recettes dans les salles de cinéma, des membres de la Société d'étude législative ont entrepris un nouveau projet de codification de la propriété littéraire et artistique¹⁴⁶. Leurs travaux reprirent dès la fin de l'année 1940. A partir de 1942, ils ont été menés au sein d'une autre corporation vichyssoise, le Comité d'organisation des industries et commerces de la musique, présidé par René Dommange. Ce travail de codification a été poursuivi dans le cadre de la Commission de liaison interprofessionnelle des industries, métiers et commerces d'art et de création, créée par un

¹⁴⁵ On ne sait ce qu'était cette Union nord-européenne des auteurs et compositeurs.

¹⁴⁶ Voir « France. Travaux préparatoires en vue d'une nouvelle législation sur le droit d'auteur », in *Le Droit d'auteur*, 15 avril 1944, p. 47-48 ; Jean Vilbois, « Historique », *Revue internationale du droit d'auteur*, n°19, avril 1958, p. 38-39.

décret du 12 septembre 1943¹⁴⁷. Elle comprenait une sous-commission juridique de la propriété artistique et industrielle, animée par François Hepp et comprenant René Dommange et Louis Vaunois, le correspondant français du Bureau de Berne. Les premiers articles de leurs projets de loi ont été publiés en 1944 puis transmis à la Société d'études législatives. A la Libération, ces travaux ont été poursuivis par la Commission de la propriété intellectuelle, qui prépara la loi du 11 mars 1957.

La propriété des scénarios à l'heure du maccarthysme : l'American Authors Authority

A partir de 1944, des membres de la guilde des scénaristes ont cherché à mettre en place une nouvelle organisation leur permettant d'obtenir des droits revendiqués sans succès dans leurs luttes autour de la Convention de Berne et des conventions collectives. Ce projet a suscité de vives divisions entre scénaristes et écrivains. Très politisée, leur controverse s'est déroulée alors que s'intensifiait la répression de militants communistes et syndicaux.

Le projet d'American Authors' Authority a pour origine le souhait de scénaristes de la Screen Writers Guild d'être rémunérés pour l'adaptation de leurs scénarios à la télévision, alors à l'aube de son développement¹⁴⁸. A la différence des écrivains et dramaturges, les scénaristes – même lorsqu'ils disposaient du statut de travailleurs indépendants et non de salariés – cédaient leurs droits d'adaptation aux sociétés de production pour tous les médias et ne touchaient aucune rémunération supplémentaire en cas de nouvelle adaptation de leurs écrits au cinéma, à la radio, à la télévision ou sous forme de livre. Fin 1944, la guilde des scénaristes a mis en place un comité chargé de réfléchir à cette question, sous la présidence de Ring Lardner Jr.. Ses revendications ont été largement définies par l'avocat de la guilde des scénaristes, Morris Cohn. En 1945, ce dernier a rédigé un projet d'accord qui prévoyait la cession temporaire et réversible du copyright des scénarios, une rémunération proportionnelle aux profits générés par les films, l'interdiction pour les producteurs de vendre ou de céder les droits acquis auprès des scénaristes, le droit pour les scénaristes d'inspecter les comptes des sociétés de production et celui de s'opposer à toute modification des scénarios. Le projet prévoyait aussi que les scénaristes disposent du copyright de tout film basé sur leur scénario, c'est-à-dire du statut légal d'auteur de film et des droits qui lui sont associés par la loi sur le copyright. Les normes envisagées

¹⁴⁷ Cette commission devait définir les lignes générales destinées à développer la fabrication, la distribution et l'exportation de produits d'art et de luxe. Elle réunissait des représentants de 37 comités d'organisation mis en place sous le régime de Vichy.

¹⁴⁸ On s'appuie principalement sur l'étude très détaillée de Richard Fine. Voir R. Fine, *James M. Cain and the American Authors' Authority*, op. cit., p. 81-115.

étaient homologues à plusieurs dispositions de l'accord entre dramaturges et directeurs de théâtre et aux normes prônées par la guilde des scénaristes dans les années 1930. Dans des articles parus dans *Hollywood Quarterly* en 1945 et 1947, l'avocat de la guilde des scénaristes a également justifié le projet d'American Authors Authority en référence au droit d'auteur européen et français, à la Convention de Berne, ainsi qu'aux contrats entre les sociétés de production, la SACD et la CISAC¹⁴⁹.

Le projet final du comité de la guilde des scénaristes était plus proche des intentions initiales de ses dirigeants : il visait surtout à accroître les rémunérations des scénaristes et ne prévoyait pas l'attribution à ces derniers du copyright des films. Les dirigeants de la guilde des scénaristes ont prôné la création d'une organisation aux fonctions proches de celles de la société de gestion des droits d'auteurs des musiciens américains (l'American Society of Composers, Authors and Publishers ou ASCAP) et des sociétés d'auteurs européennes comme la SACD et la CISAC. L'organisation devait déposer en son nom le copyright des œuvres des auteurs non-salariés des champs littéraire et journalistique, des dramaturges, des scénaristes de cinéma et de radiotélévision. L'American Authors Authority était supposée veiller à ce que le copyright des scénarios soit toujours cédé temporairement et pour un seul média. Cette autorité devait aussi conseiller les auteurs à propos de leurs contrats, les soutenir en cas de procès et faire pression sur l'Etat fédéral et les Etats fédérés à propos des droits et rémunérations des auteurs. Comme la SACD, l'ASCAP et d'autres sociétés de gestion des droits d'auteurs, l'American Authors Authority devait être financée par un prélèvement sur les rémunérations des scénaristes. Elle aurait été gouvernée à égalité par les guildes d'auteurs de différents champs.

Le projet d'American Authors Authority a été défendu à l'aide d'arguments déjà énoncés lors des négociations autour de la ratification de la Convention de Berne. L'un de ses plus actifs promoteurs, le romancier et scénariste James M. Cain, l'a présenté comme un moyen de remédier à l'exploitation des auteurs et de mettre fin aux contrats inéquitables de l'édition de livres et de presse, du cinéma et de la radio. Selon lui, les auteurs les moins bien lotis étaient les scénaristes, qui ne possédaient pas une virgule de leurs écrits et cédaient souvent leurs droits pour une somme fixe très basse par rapports aux profits de sociétés de production¹⁵⁰. L'avocat Morris Cohn a présenté la doctrine européenne du droit moral comme un moyen d'empêcher des modifications radicales des œuvres littéraires adaptées au cinéma¹⁵¹. Il a insisté sur l'intérêt

¹⁴⁹ Voir Morris E. Cohn, « Author's Moral Rights: Film and Radio », *Hollywood Quarterly*, octobre 1945, vol. 1, no 1, p. 69-79 ; « Literary Works: A Question of Ownership », *Hollywood Quarterly*, 1947, vol. 2, no 2, p. 184-202.

¹⁵⁰ Voir R. Fine, *James M. Cain and the American Authors' Authority*, *op. cit.*, p. 45-59.

¹⁵¹ Voir Morris E. Cohn, « Author's Moral Rights: Film and Radio », *art. cit.*

du droit moral pour la société et pour un public méritant de communiquer avec des auteurs sans que les œuvres portent trace des interventions de « courtiers, de tripoteurs et d'intermédiaires ». Deux ans plus tard, l'avocat de la guilde des scénaristes a défendu le projet en esquissant une histoire du copyright depuis la Rome antique. Selon lui, de tout temps, la législation sur le copyright avait été moins profitable aux auteurs qu'aux propriétaires de leurs écrits, comme les éditeurs et les libraires. L'American Authors Authority devait changer la donne au profit des auteurs, du public et de la société¹⁵².

Le projet d'American Authors Authority a d'abord été soutenu par les dirigeants des guildes d'écrivains, de dramaturges et de l'Authors League, ainsi que par la quasi-totalité des membres de la guilde des scénaristes. Il a ensuite suscité une controverse très politisée entre des écrivains et scénaristes¹⁵³. Un journaliste d'*Hollywood Reporter* l'a assimilé à un « système similaire à celui du Dr. Goebbels » et à un « vote pour Joe Staline ». La création de l'organisation revenait selon lui à confier à son seul dirigeant le « pouvoir totalitaire de contrôler tous les matériaux littéraires ». Les mêmes arguments ont été repris par des écrivains et scénaristes qui, en réaction au projet, ont constitué une American Writers Association. Selon eux, la cession du copyright des œuvres à l'American Authors Authority portait atteinte à la propriété des écrivains. Ils craignaient aussi que la domination de la nouvelle organisation par des auteurs de gauche menace la liberté d'expression, au détriment des auteurs et du public. Plusieurs opposants au projet d'American Authors Authority avaient été membres de la Screen Playwrights et s'étaient opposés à la reconnaissance par l'Etat de la guilde des scénaristes. C'est de leur part que les critiques furent les plus violentes et politisées, Rupert Hughes allant jusqu'à voir dans ce projet une « tentative de stalinisation de la littérature américaine »¹⁵⁴. Dans un article intitulé « The Right to Starve », Philip Wylie a dénoncé le projet en le présentant comme motivé par les intérêts économiques d'auteurs commercialement dominants et de scénaristes soumis à la loi du marché. Il a opposé la « liberté » des auteurs « indépendants » au statut de salarié des scénaristes, dans lequel il voyait à la fois un symbole et un déterminant de leur mercantilisme et de leur soumission aux attentes des studios. La cession de la propriété des œuvres à une telle organisation était d'autant plus menaçante pour la liberté d'expression des auteurs et pour la démocratie.

¹⁵² Morris E. Cohn, « Literary Works: A Question of Ownership », art. cit.

¹⁵³ Voir R. Fine, *James M. Cain and the American Authors' Authority*, op. cit., p. 76-233.

¹⁵⁴ Ces discours ressemblent à ceux des éditeurs opposés au projet de loi Jean Zay assimilant les écrivains à des travailleurs plutôt qu'à des propriétaires. Voir G. Sapiro et B. Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête d'un statut », art. cit., p. 117-118.

Le projet a aussi été dénoncé par des écrivains et scénaristes plus à gauche et plus dominés économiquement, comme le romancier et poète James T. Farrell. Brièvement proche du Parti communiste au début des années 1930, avant qu'il ne dénonce les restrictions imposées par le Parti à la liberté de création et rejoigne le Socialist Workers Party (trotskyste), James Farrell a assimilé l'American Authors Authority à un cartel et à un projet stalinien sans garantie de contrôle démocratique¹⁵⁵. Selon le même poète, les organisations d'auteurs étaient aussi contraires à la liberté individuelle et à l'anarchie devant caractériser la création artistique. En réaction à la politisation du débat, un scénariste membre du Parti communiste, Dalton Trumbo, a défendu le projet au nom du capitalisme : il garantirait la propriété privée des écrivains et ferait d'eux des entrepreneurs. Logiquement au regard d'une telle justification, le projet a été critiquée dans le journal du Parti communiste, le *Daily Worker* : l'American Authors Authority serait génératrice d'illusions quant au statut de l'écrivain dans une société capitaliste, et détournerait les auteurs de la lutte des classes, de la classe ouvrière et de leurs moyens d'action légitime, les syndicats.

Parallèlement, l'American Authors Authority a opposé les dirigeants des guildes de scénaristes de cinéma et de radio aux dirigeants des organisations d'écrivains et de dramaturges. Les dirigeants des guildes de dramaturges et d'écrivains et de leur fédération, l'Authors League, ont préféré à la création d'une nouvelle organisation la recherche d'une convention collective avec les producteurs, sur le modèle de l'accord obtenu par les dramaturges. Les dirigeants de l'Authors League ont critiqué l'American Authors Authority pour la redondance de plusieurs de ses fonctions avec celles déjà assurées par leur organisation, comme la négociation d'accords professionnels et la représentation des auteurs auprès d'administrations d'Etat et d'institutions politiques.

Le projet a été abandonné en 1947. La politisation des luttes autour de l'American Authors Authority et plus largement des luttes syndicales hollywoodiennes a indubitablement été favorisée par la répression du communisme. A partir du milieu des années 1930, des parlementaires, des journalistes, des dirigeants de sociétés de production, la Chambre de commerce des Etats-Unis, des acteurs, des actrices, des scénaristes et des réalisateurs ont dénoncé des travailleurs communistes ou supposés tels (comme les leaders syndicaux)¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Sur la trajectoire de James Farrel, voir Jim Burns, « James T. Farrell » [en ligne], *The Penniless Press*, disponible sur <http://www.pennilesspress.co.uk/prose/farrell.htm> (page consultée le 29 août 2014).

¹⁵⁶ Un très grand nombre de travaux ont été consacrés au maccarthysme à Hollywood. On s'est appuyé sur L. Ceplair et S. Englund, *The Inquisition in Hollywood, op. cit.* Sur la répression des grèves et syndicats d'ouvriers et de techniciens hollywoodiens, voir aussi Gerald Horne, *Class struggle in Hollywood, 1930-1950. Moguls, Mobsters, Stars, Reds, and Trade Unionists*, Austin, University of Texas Press, 2001.

L'abandon du projet d'American Authors Authority a coïncidé avec la répression et l'épuration de travailleurs et de dirigeants syndicaux communistes ou soupçonnés de l'être. En 1947, le House Committee on Un-American Activities a auditionné une quarantaine de professionnels du cinéma, dont une majorité de scénaristes et le président de leur guilde. Dix scénaristes et/ou réalisateurs auditionnés, les « Hollywood Ten », ont été emprisonnés pour avoir refusé d'avouer s'ils appartenaient au Parti communiste. La majorité d'entre eux étaient intervenus dans les luttes autour de la révision du Copyright Act et de l'American Authors Authority : Alvah Bessie, John Howard Lawson, Ring Lardner Jr., Dalton Trumbo et Lester Cole, Albert Matz. Après quelques divisions et hésitations, les dirigeants des sociétés de production hollywoodienne ont participé à la répression des travailleurs communistes¹⁵⁷. En décembre 1947, les membres de la MPAA ont annoncé qu'ils licenciaient les Hollywood Ten et qu'ils n'emploieraient plus de membre du Parti communiste. Ils ont invité les guildes hollywoodiennes à collaborer avec eux pour « éliminer tout subversif, protéger les innocents, sauvegarder la liberté d'expression et la liberté du cinéma face à toute menace ». Des dirigeants des guildes de scénaristes, d'acteurs et de réalisateurs ont d'abord combattu puis collaboré à la répression des militants et sympathisants communistes, qui a divisé leurs membres¹⁵⁸. Comme le voulait le Taft-Hartley Act de 1947, les conseils d'administrations des guildes ont accepté de déclarer au Department of Labor qu'ils n'étaient pas membres d'une organisation cherchant à renverser le gouvernement américain par la force ou par tout moyen illégal ou anticonstitutionnel. Trois ans plus tard, les guildes de réalisateurs et d'acteurs sont allées au-delà des exigences du Taft-Hartley Act en imposant à tous leurs membres de signer la même déclaration. En 1951, le conseil d'administration de la guilde des scénaristes s'est porté volontaire pour communiquer ses archives au House Committee on Un-American Activities. La guilde des scénaristes a également autorisé les sociétés de production à ne pas mentionner au générique des films les noms de ses membres ayant résisté au House Committee on Un-American Activities. Elle les privait ainsi des droits dont ils avaient été parmi les plus actifs défenseurs.

Ce chapitre a présenté les enjeux et les acteurs des luttes autour du droit de propriété des films de cinéma, ainsi que les premières étapes et déterminants du développement de ces

¹⁵⁷ Voir L. Ceplair et S. Englund, *The Inquisition in Hollywood, op. cit.*, p. 259-261 et 279-298.

¹⁵⁸ Voir *Ibid.*, p. 160-161, 213-215, 277-279, 292-296 ; N.L. Schwartz et S. Schwartz, *The Hollywood writers' wars, op. cit.*, p. 263-266 ; D. Robb, « Directors Fought Hard, Long for Guild », art. cit. ; James Ulmer, « A Guild Divided » [en ligne], 2011, disponible sur <http://www.dga.org/Blacklist> (page consultée le 24 septembre 2016).

normes. La première étape fut l'association des pratiques cinématographiques à d'autres activités régulées par le droit de la propriété littéraire et artistique. Cette association a été opérée au détriment et *via* l'exclusion d'autres types de normes comme celles du droit de propriété ordinaire et le droit des brevets. L'intégration du cinéma au droit de la propriété littéraire et artistique a impliqué l'assimilation des films à des biens comme les photographies et les pièces de théâtre et leur distinction par rapport à d'autres marchandises non « créatives », « intellectuelles », « artistiques » ou « culturelles ». Cette définition juridique est le résultat de luttes qui ont opposé des entreprises cherchant à monopoliser la production et la vente de biens cinématographiques ou à consolider leurs positions sur ce marché et dans cette chaîne de production. La définition juridique des films comme biens protégés par la propriété littéraire et artistique – c'est-à-dire appropriés par des « auteurs » – est aussi le résultat de luttes entre des entreprises cinématographiques et les auteurs et propriétaires de biens littéraires, artistiques et scientifiques utilisés pour produire des films. Ces acteurs se sont disputé le contrôle des « adaptations » cinématographiques et l'argent et la reconnaissance générées par ces activités.

La seconde étape du développement du droit de propriété cinématographique est sa différenciation partielle par rapport au droit de la propriété littéraire et artistique, *via* les luttes de définition des auteurs de films et de leurs droits. Comme précédemment, ces luttes ont opposé les patrons (ou « éditeurs » ou « producteurs ») des entreprises cinématographiques aux écrivains, dramaturges, compositeurs et propriétaires d'œuvres employées pour produire des films. Ces acteurs ont aussi été concurrencés par des groupes professionnels du cinéma en voie de constitution, comme les metteurs en scène (ou « réalisateurs ») et les scénaristes (ou « auteurs »). Tous ces prétendants au statut d'auteur et de propriétaire se sont disputés des droits équivalents ou proches de ceux dont jouissaient les patrons, auteurs et propriétaires d'autres champs de production économique et culturelle. Les enjeux de leurs luttes étaient le contrôle de la fabrication des films et l'appropriation de l'argent et de la reconnaissance générés par l'activité cinématographique, à travers l'établissement de normes comme celles régulant l'inscription des noms aux génériques des films, l'attribution du statut juridique et honorifique d'auteur, le contrôle du montage des films, la répartition des recettes et profits et les rémunérations minimales du personnel. Ces enjeux étaient communs à d'autres luttes comme celles portant sur les conventions collectives. Comme le montre déjà ce chapitre et comme on ne cessera de le voir par la suite, les luttes de définition des droits de propriété des auteurs de films furent aussi des luttes de définition du cinéma et de sa division du travail.

Le développement du droit de propriété cinématographique résulte aussi de l'existence et de l'intervention d'acteurs qui se sont chargés de la médiation entre les revendications et intérêts antagonistes des groupes professionnels du cinéma et d'autres champs de production culturelle. Les premiers d'entre eux furent les juges et avocats chargés de mettre en œuvre et de trancher leurs litiges devant les tribunaux. Ils furent rapidement rejoints par d'autres professionnels du droit. Le cinéma et ses normes ont intéressé – au double sens du terme – des experts du commentaire, de l'écriture et de la négociation du droit de propriété littéraire et artistique. Ces experts sont intervenus à la faveur des litiges autour du cinéma, mais aussi de la représentation de groupes d'intérêts cinématographiques et culturels au sein d'institutions et d'organisations de juristes comme l'Association littéraire et artistique internationale, le Bureau de l'Union de Berne, la Société d'Etudes législatives et le Copyright Office. A ces professionnels du droit, le cinéma, ses luttes et ses normes ont procuré un sujet de curiosité et de débat, mais aussi une justification de leur travail de révision et de commentaire des normes juridiques, ainsi qu'un nouveau marché d'expertise auprès d'acteurs cinématographiques et d'acteurs d'Etats – bref, des raisons d'agir et des raisons d'être¹⁵⁹. Les troisième et quatrième groupes d'acteurs associés aux luttes autour du droit de propriété cinématographiques furent des hauts fonctionnaires et des professionnels de la politique. Ces derniers intervinrent à la faveur du lobbying des organisations professionnelles du cinéma, des organisations d'autres champs et des juristes. Ces derniers profitèrent notamment de leur multipositionnement dans les champs juridique, administratif et politique. On trouvait en effet des experts du droit d'auteur et du copyright au sein du ministère français de l'Education, du Copyright Office, de la Société d'Etudes législatives et des corporations de Vichy.

Tous ces professionnels de l'édition, du théâtre, du cinéma, du droit, de l'administration d'Etat et des institutions politiques ne se seraient pas autant intéressés à la propriété des films si l'activité cinématographique n'avait pas connu une forte croissance (ponctuée de crises), généré de nombreux emplois et de grands profits économiques et symboliques. Si leurs

¹⁵⁹ A l'exception des études d'experts commanditées par le Bureau de Berne, on a laissé de côté une très volumineuse production doctrinale. Pendant la période étudiée, *Le Droit d'auteur* a recensé des dizaines ou centaines de thèses et de traités de droit au moins en partie consacrés à la propriété des films. Paul Leglise en a renoncé onze pour le seul cas français. Voir P. Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français. Tome I. La troisième République, op. cit.* Dans le cas français, Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy et Vincent Pinel ont montré que les auteurs de doctrine s'étaient eux aussi divisés au sujet de l'attribution des films aux producteurs, aux scénaristes et écrivains ou aux metteurs en scène. Voir J.-P. Jeancolas, J.-J. Meusy et V. Pinel, *L'Auteur Du Film, op. cit.* On reparlera de la doctrine au chapitre suivant. Par sa nouveauté et les perspectives (réelles ou imaginaires) d'emploi qu'il offrait aux étudiants en droit, le cinéma semble avoir été un sujet aussi prisé que ne le furent ou le sont aujourd'hui de nouvelles curiosités techniques et juridiques comme les jeux vidéos et les créations diffusées sur internet.

entreprises n'avaient pas généré autant d'emplois et d'argent, les patrons et professionnels des entreprises cinématographiques – aux semelles encore boueuses de leurs activités antérieures et de la diffusion de leurs marchandises sur les fêtes foraines – se seraient plus difficilement opposé aux revendications d'écrivains et de dramaturges plus haut placés dans les hiérarchies culturelles. Mais l'assimilation des films à des propriétés littéraires et artistiques était aussi favorisée par leur valorisation artistique et culturelle, sur laquelle on reviendra plus loin.

Les premiers développements du droit de propriété cinématographique furent à la fois la cause et la conséquence du développement d'un espace de luttes de définition des droits des auteurs et du reste du personnel. Cet espace est peuplé d'acteurs constitués avant l'existence du cinéma et la différenciation de ses normes, comme les institutions politiques et administratives, les experts, organisations et institutions du droit de la propriété littéraire et artistique, ainsi que les sociétés d'auteurs de l'édition et du théâtre. Le développement du droit de propriété cinématographique est aussi une cause et une conséquence de la constitution de nouvelles organisations comme celles des prétendants au statut d'auteur. L'appropriation des films fut l'une de leurs premières revendications et raisons d'exister. Le droit de propriété des films et les luttes dont il a fait l'objet ont ainsi pris part à la constitution d'organisations qui participèrent parallèlement à d'autres luttes sur la régulation de l'activité cinématographique. Aux côtés d'autres acteurs, ces organisations contribuèrent à la définition et à l'unification de groupes professionnels, ainsi qu'à une relative homogénéisation des conceptions du cinéma de leurs membres.

Ce chapitre a également montré l'interdépendance des normes et luttes françaises, américaines et d'autres pays. Dès les années 1900, le droit de propriété cinématographique a fait l'objet de négociations et de codifications internationales. Les normes nationales furent discutées et élaborées au regard du droit international et étranger. En référence à leurs homologues étrangères et en collaborant avec elles, les organisations du cinéma ont revendiqué des droits proches ou identiques à ceux obtenus ou revendiqués dans d'autres pays. L'internationalisation précoce et fondatrice du droit de la propriété cinématographique a été rendue possible par la préexistence d'un droit international de la propriété littéraire et artistique et des institutions et organisations chargées de sa définition. Cette internationalisation résulte aussi d'une rapide extension et intensification des échanges cinématographiques entre différents pays. En retour, le cinéma et son commerce international ont participé au développement du droit international de la propriété cinématographique et des acteurs chargés de le codifier. Ils offrirent de nouvelles raisons d'agir et d'exister aux institutions et

organisations nationales et internationales préexistantes. Ils donnèrent naissance à de nouvelles organisations comme les fédérations internationales d'auteurs et de producteurs de films, qui seront étudiées plus loin. Très tôt, le cinéma, le droit et les luttes dont il a fait l'objet ont participé au développement de normes internationales et à une interdépendance accrue entre les normes de la propriété littéraire, artistique et cinématographique de différents pays.

Voici de premiers éléments de description et d'explication de la constitution de la propriété des films comme problème cinématographique, juridique, administratif et politique, c'est-à-dire comme enjeu de luttes entre des professionnels du cinéma, du droit, de l'administration et de la politique. Si l'on a consacré tant de pages à des jugements, des accords professionnels, des lois et des conventions internationales abandonnés ou remplacés par d'autres normes, c'est parce que ces normes du passé structurent le droit et le cinéma existants. D'une part, c'est lors de ces luttes que se constituèrent les enjeux, acteurs, revendications et références juridiques des luttes postérieures. D'autre part, les normes juridiques existantes sont le résultat de possibilités juridiques non advenues et des raisons et divisions qui les empêchèrent d'advenir. C'est certainement lors des premières décennies d'existence du cinéma et du droit de propriété des films qu'ont été envisagés les possibles et les pensables les plus éloignés de ce qui advint, et qu'ils furent écartés en moins de temps, d'effort et de pouvoir qu'il n'en faudrait aujourd'hui pour réveiller ces possibilités endormies ou ressusciter des réels morts. Que seraient le droit de propriété cinématographique, et surtout le cinéma, si son monopole était revenu au patron d'une usine d'ampoules, ou si les écrivains pouvaient imposer tous leurs désirs à leurs adaptateurs ? La rêverie vous revient. Les réels nous attendent.

Chapitre 2. Deux « œuvres collectives » : le droit de propriété cinématographique selon la loi du 11 mars 1957 et le Copyright Act de 1976

Les efforts de codification du droit français et américain de la propriété cinématographique se poursuivirent lors des négociations de la loi du 11 mars 1957 et du Copyright Act de 1976. Elaborées pendant les années 1940 à 1960, ces deux lois sont les premières adoptées après que des groupes professionnels se sont disputé le statut d'auteur de film. Leurs principales dispositions sur le cinéma n'ont pas été substantiellement modifiées à ce jour. La loi française attribue le statut d'auteur présumé d'un film à l'auteur du scénario, l'auteur de l'adaptation, l'auteur du texte parlé, l'auteur des compositions musicales, le réalisateur, ainsi qu'à l'auteur des œuvres adaptées par le film. La loi américaine ne définit pas précisément les auteurs de films, mais dispose qu'une œuvre réalisée par un salarié dans le cadre de son emploi appartient à son employeur. La législation américaine se distingue aussi de la loi française en ne reconnaissant pas de droit moral aux auteurs.

Comme on l'a vu en introduction, les différences entre les normes françaises et américaines de la propriété cinématographique ont été imputées soit à des philosophies antagonistes du droit d'auteur et du copyright, soit à des spécificités de la division du travail cinématographique de chaque pays¹. On rapportera plutôt ces normes et leurs spécificités aux négociations dont elles ont fait l'objet, aux références à des normes juridiques préexistantes qui ont servi à les élaborer et à les justifier, ainsi qu'aux relations et rapports de force entre les groupes professionnels concernés par ces lois et les autres acteurs qui ont participé à leur écriture. Pour cela, on analysera ces deux lois comme des actes juridiques et comme des actes d'Etat. Selon Pierre Bourdieu, les pratiques et les discours juridiques sont déterminés par le droit existant et par les luttes de compétences et rapports de force entre professionnels du droit. Les actes juridiques sont « le produit du fonctionnement d'un champ dont la logique spécifique est doublement déterminée : d'une part, par les rapports de force spécifiques qui lui confèrent sa structure et qui orientent les luttes de concurrence ou, plus précisément, les conflits de compétence dont il est le lieu et, d'autre part, par la logique interne des œuvres juridiques qui délimitent à chaque moment l'espace des possibles et, par là, l'univers des solutions proprement

¹ Voir F. Benhamou et J. Farchy, *Droit d'auteur et copyright*, *op. cit.*, p. 22-23 ; P. Baldwin, *The Copyright Wars. Three Centuries of Trans-Atlantic Battle*, *op. cit.*, p. 1-52 et 220-225 ; Marjut Salokannel, « Cinema in Search of Its Authors: On the Notion of Film Authorship in Legal Discourse », in Virginia Wright Wexman (ed.), *Film and authorship*, *op. cit.*, p. 152-178.

juridiques². » Les normes de la propriété cinématographiques n'ont pas seulement été élaborées par des juristes, mais également par les représentants de groupes professionnels du cinéma et d'autres champs de production culturelle, par de hauts fonctionnaires et par des professionnels de la politique. On montrera que les lois françaises ont été structurées par les relations et rapports de force entre ces acteurs issus de différents champs. Cette approche est analogue à celles proposée par Vincent Dubois, à partir des concepts de Pierre Bourdieu, pour l'étude d'actes d'Etat comme les lois et les politiques publiques :

« Comme tout objet social, l'action publique doit s'analyser comme le produit de relations sociales. En l'occurrence, la multiplicité de ces relations et la diversité des positions des agents qui y sont engagés sont telles qu'elles peuvent difficilement être circonscrites à un champ unique. Si on gagne à restituer grâce à la sociologie des champs l'espace de production spécifique d'une politique, cette approche doit donc s'articuler à l'analyse des relations entre les champs ou fractions de champs mobilisés dans la conduite d'une politique. Il s'agit en d'autres termes d'établir des (systèmes de) relations entre des (systèmes de) relations, au-delà d'un usage seulement monographique de la notion de champ³. »

Ce travail impliquera d'abord de présenter le travail de rédaction et de légitimation des projets de loi français et américain. Les normes de la propriété cinématographique ont été définies par des acteurs présentés dans le chapitre précédent. Les projets de lois ont été initiés et coordonnés par le Copyright Office de la Library of Congress et une Commission de la propriété intellectuelle mise en place sous le Gouvernement provisoire, qui comprenait des juristes experts du droit d'auteur et précédemment opposés au projet de loi Jean Zay, ainsi que des représentants de diverses organisations professionnelles et administrations publiques⁴.

² Voir P. Bourdieu, « La force du droit. Eléments pour une sociologie du champ juridique », art cit., p. 3-4 pour la citation.

³ Voir V. Dubois, « L'action de l'État, produit et enjeu des rapports entre espaces sociaux », art cit., p. 15 pour la citation ; V. Dubois, « L'Etat, l'action publique et la sociologie des champs », art cit.

⁴ A l'exception d'un de ses vice-présidents (l'historien Maurice Crouzet), tous les responsables de la Commission de la propriété intellectuelle étaient avocats, magistrats ou professeurs de droit : Jean Escarra (président de la Commission) était professeur à la Faculté de droit de Paris ; Paul Lerebours-Pigeonnière (vice-président) était conseiller à la Cour de cassation et doyen honoraire de la Faculté de droit de Rennes ; Henry Puget (vice-président) était conseiller d'Etat et professeur agrégé de droit ; François Hepp (secrétaire) et Marcel Boutet (rapporteur) étaient avocats à la Cour de Paris. Parmi eux, Jean Escarra, Paul Lerebours-Pigeonnière, François Hepp et Marcel Boutet étaient membres de la commission du droit d'auteur de la Société d'études législative, qui s'était opposée au projet de loi Jean Zay. Le rapporteur de la Commission de la propriété intellectuelle et secrétaire général adjoint de la Société d'études législatives, Marcel Boutet, fut également le secrétaire général puis le président de l'Association littéraire et artistique internationale. La Commission de la propriété intellectuelle comptait aussi les représentants de diverses sociétés d'auteurs : la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM), la SACD, la Société des gens de lettres (SGDL), le Syndicat de la propriété artistique, l'Association pour la défense des arts plastiques et appliqués, la Confédération des travailleurs intellectuels. La commission a consulté l'Association des auteurs de films, le Syndicat français des producteurs de films et les syndicats de scénaristes et de techniciens du film de la CGT. Elle avait pour vice-présidents le directeur de cabinet du ministre de l'Information, Maurice Crouzet, et le président du comité des juristes de la Direction générale des arts et des lettres, Henry Puget. En 1945, cette commission avait aussi pour membres des représentants du ministère de l'Education nationale, du CNRS, du ministère des Affaires étrangères et du ministère de la Justice. Voir « Travaux

Parmi les négociateurs de la loi française, on trouvait également des porte-paroles de fédérations internationales de producteurs, de scénaristes et de réalisateurs. Ces organisations ont été constituées à la fin des années 1940. On analysera leur genèse et leur composition dans un autre chapitre.

Dans un premier temps, on présentera les justifications les plus générales du droit d'auteur, du copyright et des révisions de ces législations. Leurs principes généraux ont été invoqués lors des négociations des normes concernant le cinéma. La présentation de ces principes montrera aussi qu'ils étaient loin d'être aussi antagonistes que l'ont suggéré d'autres études.

Dans un deuxième temps, on rendra compte des négociations des définitions juridiques du cinéma, de ses auteurs et des droits de ces derniers. En présentant les prises de position des négociateurs et leurs évolutions au fil des discussions, on verra que les deux lois résultent d'une série de compromis entre des revendications antagonistes. Comme l'a déjà relevé Jessica Litman à propos du Copyright Act de 1976, cette législation intègre divers compromis interdépendants entre groupes d'intérêts⁵. Cette observation vaut aussi pour la loi française. On verra également que si les négociations françaises et américaines portaient sur les mêmes enjeux, les débats juridiques des deux pays étaient différents.

Dans la troisième section du chapitre, on rapportera les débats et les normes adoptées au droit préexistant, aux principes d'évaluation de ces normes et aux relations et rapports de force entre les négociateurs et les groupes d'intérêts concernés par ces lois. On examinera d'abord les corpus et principes d'évaluation juridiques qui ont servi à l'élaboration et à la légitimation des lois. Les normes mobilisées et les principes d'évaluation auxquelles elles furent soumises ont contribué à différencier les processus de codification des deux pays. Abigail Saguy a observé un phénomène analogue en comparant l'élaboration des définitions juridiques du harcèlement sexuel en France et aux Etats-Unis⁶. Elle a montré que les revendications des organisations féministes et les lois françaises et américaine avaient été structurées par des normes et traditions juridiques différenciées. On verra ensuite que les revendications et le pouvoir de négociation des organisations professionnelles du cinéma ont été structurées par des inégalités de pouvoir économique, symbolique, juridique et politique.

de la Commission de la propriété intellectuelle », Office professionnel des industries et métiers d'art et de création, Office professionnel des industries, arts et commerces du livre, 1944-1945.

⁵ Voir J.D. Litman, « Copyright, Compromise and Legislative History », art cit.

⁶ Abigail C. Saguy, « Employment Discrimination or Sexual Violence? Defining Sexual Harassment in American and French Law », *Law & Society Review*, 2000, vol. 34, n° 4, p. 1091-1128 ; Abigail C. Saguy, *What Is Sexual Harassment? From Capitol Hill to the Sorbonne*, Berkeley, University of California Press, 2003.

Cette analyse repose sur différentes sources : les travaux préparatoires et projets de loi des juristes des deux pays, les retranscriptions des débats de la Commission de la propriété intellectuelle, celles des débats des commissions parlementaires américaines, les articles sur le cinéma paru dans la *Revue internationale du droit d'auteur* et la revue de la Copyright Society of the USA, les articles sur le droit d'auteur parus dans *Le Film français* entre 1944 et 1957 et les retranscriptions des débats parlementaires des deux pays. Ces sources sont lacunaires. Les débats de la commission française ont été retranscrits pour les seules années 1944 et 1945. La suite des négociations a été reconstituée grâce au travail de Jean-Pierre Jeancolas sur les archives de la SACD et en récoltant les prises de position des organisations d'auteurs parues dans la presse cinématographique et juridique⁷.

Les justifications du droit d'auteur, du copyright et de leurs réécritures

Avant d'aborder les négociations portant sur la propriété cinématographique, il convient de présenter les justifications générales du droit d'auteur, du copyright et de la réécriture de ces normes. Les principes généraux du droit d'auteur et du copyright ont en effet été invoqués par les juristes lors des débats consacrés à la propriété cinématographique. Leur comparaison montrera également qu'ils ne sont pas si éloignés que le suggèrent des travaux faisant d'eux les facteurs explicatifs des différences entre le droit français et le droit américain de la propriété cinématographique.

Principes du droit d'auteur et du copyright

La Commission de la propriété intellectuelle et le Copyright Office ont défendu des conceptions proches des principes généraux de la propriété littéraire, artistique et cinématographique. Ces principes généraux ont été défini en référence à des textes fondateurs, à d'autres catégories de droits, aux intérêts des personnes et groupes concernées et par oppositions aux législations étrangères sur la propriété littéraire et artistique.

La Commission de la propriété intellectuelle et le Copyright Office ont défini les principes généraux du droit d'auteur et du copyright en référence à des textes présentés comme leurs codifications fondatrices. Marcel Boutet a introduit son rapport sur les travaux de la Commission de la propriété intellectuelle en citant deux « textes essentiels » : le décret des 13 et 19 janvier 1791 relatif aux spectacles et le décret des 19 et 24 juillet 1793 relatif aux droits

⁷ Voir J.-P. Jeancolas, J.-J. Meusy et V. Pinel, *L'Auteur Du Film*, *op. cit.*

de propriété des auteurs d'écrits en tous genres, des compositeurs de musique, des peintres et des dessinateurs⁸. Le rapporteur a ensuite évoqué un ensemble de lois et décrets adoptés entre 1806 et 1920. Dans son rapport de présentation du premier projet de Copyright Act, le plus haut responsable du Copyright Office, Abraham Kaminstein, écrivait que la loi sur le copyright devait se fonder sur l'article premier de la Constitution, qui accorde au Congrès le pouvoir de « favoriser le progrès de la science et des arts utiles, en assurant, pour un temps limité, aux auteurs et inventeurs le droit exclusif sur leurs écrits et sur leurs découvertes »⁹.

Les principes généraux du droit d'auteur et du copyright furent également définis en référence à d'autres catégories de droit, et d'abord au droit de propriété ordinaire. L'article premier du projet français de 1945 dispose que l'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur elle, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif, opposable à tous, et qui comporte des conséquences d'ordre intellectuel et moral et des conséquences d'ordre patrimonial. L'exposé des motifs de ce projet de loi justifie cette définition du droit d'auteur en citant les rapporteurs des décrets de 1791 et de 1793, Lakanal et Le Chapelier, pour qui « la plus sacrée, la plus inattaquable de toutes les propriétés est l'ouvrage, fruit de la pensée d'un écrivain »¹⁰. Pour les membres de la Commission de la propriété intellectuelle, le droit de divulgation de l'auteur était au fondement du droit d'auteur et présentait des caractères communs avec la propriété : le fait d'être opposable à tous et exclusif, « parce qu'il ne peut exister sur une œuvre qu'un seul droit d'auteur ». Ceci distinguait le droit d'auteur du salariat et du droit de créance, c'est-à-dire du droit d'exiger d'une personne une obligation quelconque. Pour le rapporteur Marcel Boutet, la notion de propriété avait aussi le mérite d'être une terminologie simple et généralement admise. En revanche, le droit d'auteur se distinguait du droit de la propriété ordinaire ou corporelle par son caractère limité dans le temps (devant bénéficier au public) et par son caractère immatériel (au sens où il ne porte pas sur un objet physique).

Le Copyright Office et son président ont distingué le copyright de la propriété ordinaire et de la notion de monopole en invoquant les mêmes arguments que la Commission de la propriété intellectuelle¹¹. Si l'auteur dispose bien d'un contrôle exclusif de la diffusion de son œuvre, ce contrôle est limité au profit des intérêts du public. A la différence de la propriété

⁸ Voir « Travaux de la Commission de la propriété intellectuelle », rapport cité, p. 7.

⁹ Abraham Kaminstein, « Copyright Law Revision. Report of the Register of Copyrights on the General Revision of the U.S. Copyright Law », House Committee on the Judiciary, p. 5.

¹⁰ « Travaux de la Commission de la propriété intellectuelle », rapport cité, p. 8.

¹¹ A. Kaminstein, « Copyright Law Revision. Report of the Register of Copyrights on the General Revision of the U.S. Copyright Law », rapport cité, p. 3-5.

ordinaire, le copyright est incorporel, au sens où il porte sur un objet qui ne peut être approprié indépendamment des objets dans lesquels il s'incarne et qui peuvent appartenir à bien d'autres personnes que l'auteur. Le Copyright Office a également justifié l'assimilation du copyright à une forme particulière de propriété en citant la définition « classique » proposée par un juge de la Cour suprême en 1908 :

“The notion of property starts, I suppose, from confirmed possession of a tangible object and consists in the right to exclude other from interference with the more or less free doing with it as one wills. But in copyright property as reached a more abstract expression. The right to exclude is not directed to an object in possession or owned, but is now in vacuum, so to speak. It restrains the spontaneity of men where, but for it, there would be nothing of any kind to hinder their doing as they saw fit. It is a prohibition of conduct remote from the persons or tangibles of the party having the right. It may be infringed a thousand miles from the owner and without his ever becoming aware of the wrong¹².”

La Commission de la propriété intellectuelle et le Copyright Office ont distingué le droit d'auteur et le copyright de la propriété ordinaire en les rapprochant de la catégorie des droits de la personnalité, c'est-à-dire des droits fondamentaux que tout être humain possède et qui sont inséparables de sa personne. Le rapporteur Marcel Boutet a justifié l'assimilation du droit d'auteur à un droit de la personnalité en évoquant plusieurs décisions de justice prise entre 1880 et 1936, ainsi que l'opinion d'autres membres de la Commission de la propriété intellectuelle et de la Société d'études législative¹³. Il citait notamment un jugement du Tribunal civil de la Seine de 1936 considérant que les œuvres littéraire ou musicale n'étaient que « l'expression de la pensée et du génie propre de leur auteur » et participaient dès lors « intimement à la personnalité de celui-ci, dont elles ne sont qu'une incarnation ». Selon le même rapporteur et le secrétaire François Hepp, en tant que droit de la personnalité, le droit d'auteur incluait différentes composantes du droit moral : le droit de divulguer l'œuvre, le droit de veiller à son intégrité, le droit de la modifier (ou droit de repentir) et le droit de la retirer de la circulation (droit au retrait)¹⁴. Selon le Copyright Office, la création intellectuelle d'un auteur portait la marque de sa personnalité et était identifié à lui. En revanche, le fait que le copyright puisse être assigné à d'autres personnes et survive à la mort de l'auteur en faisait un type unique de droit de la personnalité. Le Copyright Office a également avancé que les droits moraux n'avaient jamais été codifié par la législation américaine, mais qu'ils étaient globalement protégés par le droit commun des contrats, de la concurrence et de la diffamation. On y reviendra plus loin.

¹² *Ibid.*, p. 4. Cette définition a été formulée dans la décision *White-Smith Music Publishing Co. v. Apollo Co.* (209 U.S. 1 (1908)).

¹³ « Travaux de la Commission de la propriété intellectuelle », rapport cité, p. 38-39.

¹⁴ *Ibid.*, p. 39.

La Commission de la propriété intellectuelle et le Copyright Office ont défini les principes généraux du droit d'auteur au regard de leurs finalités et des relations et intérêts qu'ils régulaient. Le droit d'auteur et le copyright étaient censés protéger les intérêts des auteurs, du public et des entreprises participant à la production et à la diffusion des œuvres. Ils devaient garantir aux auteurs une rémunération leur permettant de se consacrer à leur activité créatrice. Ces rémunérations et les autres droits des auteurs servaient des intérêts qui les dépassent : ceux de la « création » et du « public ». Pour la Commission de la propriété intellectuelle, « la mission intellectuelle de l'auteur comporte des devoirs vis-à-vis de la collectivité »¹⁵. Pour le Copyright Office, la première fonction du copyright est d'encourager la création et la diffusion des œuvres pour le bien public¹⁶. Dans les deux pays, il a été avancé que les intérêts du public étaient protégés par une limitation dans le temps de la durée de protection des œuvres (à l'exception du droit moral). Enfin, le droit d'auteur et le copyright devaient permettre aux éditeurs et autres diffuseurs d'investir et de tirer profit de la diffusion des œuvres, ce qui servait les intérêts du public. La Commission de la propriété intellectuelle et le Copyright Office s'accordaient sur la nécessité de concilier les intérêts de ces trois catégories d'acteurs, qu'ils présentaient comme complémentaires plutôt qu'antagonistes :

« Du jour où il a divulgué son œuvre, l'auteur a manifesté son acquiescement à en faire bénéficier le public ; celui-ci ne restera pas étranger au sort de cette œuvre. A échéance plus ou moins lointaine, il la fera fructifier, il l'aidera à prendre son plein épanouissement. Dans toute œuvre de l'esprit, quels qu'en soient le mérite ou la destination, il y a une vocation à prendre place dans le grand mouvement de la pensée humaine.

Ainsi se justifie l'abandon du libre usage au public que la loi de 1866 fait intervenir cinquante ans après la mort de l'auteur.

(...) une loi sur la propriété littéraire et artistique doit prendre en considération à la fois les intérêts des auteurs, ceux du public, et également ceux des tiers qui sont chargés de faire connaître les œuvres, quelle que soit d'ailleurs la forme de cette édition.

L'auteur en tant que "maître spirituel de l'œuvre et titulaire exclusif du droit d'exploitation" possède le droit le plus absolu aux prérogatives morales sur son œuvre et à tirer de celle-ci tous les avantages qu'elle peut lui procurer et sous toutes les formes.

Le public véritable "bénéficiaire intellectuel de l'œuvre" a, de son côté, le droit de jouir des avantages d'ordre spirituel de la création littéraire et artistique faite à son profit.

Le tiers "que l'auteur se substitue" pour exercer son privilège d'exploitation" a le droit de réaliser les avantages matériels et moraux d'une édition qu'il prend la responsabilité et la charge de réaliser¹⁷. »

« Although the primary purpose of the copyright law is to foster the creation and dissemination of intellectual works for the public welfare, it also has an important secondary purpose: To give authors the reward due them for their contribution to society.

These two purposes are closely related. Many authors could not devote themselves to creative work without the prospect of remuneration. By giving authors a means of securing their creation and dissemination of intellectual works. Similarly, copyright protection enables

¹⁵ « Travaux de la Commission de la propriété intellectuelle », rapport cité, p. 8-9.

¹⁶ A. Kaminstein, « Copyright Law Revision. Report of the Register of Copyrights on the General Revision of the U.S. Copyright Law », rapport cité, p. 5-6

¹⁷ « Travaux de la Commission de la propriété intellectuelle », rapport cité, p. 9 et 40.

publishers and other distributors to invest their resources in bringing those works to the public. (...) While some limitations and conditions on copyright are essential in the public interest, they should not be burdensome and strict as to deprive authors of their just reward.

(...) The ultimate task of the copyright law is to strike a fair balance between the author's right to control the dissemination of his works and the public interest in fostering their widest dissemination¹⁸. »

Enfin, la Commission de la propriété intellectuelle et le Copyright Office ont défini les principes généraux du droit d'auteur et du copyright en opposition avec les principes (supposés) de législations étrangères. En d'autres termes, ils ont nationalisé leurs conceptions du droit d'auteur et du copyright. Pour le Copyright Office, l'aliénabilité du copyright – c'est-à-dire la possibilité pour l'auteur de céder ses droits à un tiers – était un trait fondamental et particulier de la législation américaine¹⁹. Cette caractéristique le distinguait notamment des législations européennes reconnaissant un droit moral inaliénable. Le Copyright Office précisait néanmoins – et non sans paradoxe – que l'aliénabilité du copyright américain était limitée dans le temps et que les auteurs européens pouvaient renoncer à exercer leur droit moral supposé inaliénable. La Commission de la propriété intellectuelle a mis en avant la conformité de son projet d'ordonnance avec « la doctrine française traditionnelle en matière de droit d'auteur » et une Convention de Berne « d'inspiration française ». Au début de leur discussion des principes généraux de la propriété littéraire et artistique, les membres de cette commission se sont accordés pour considérer que seule la tradition française protégeait à la fois l'auteur, l'œuvre et le public, par contraste à des traditions étrangères privilégiant l'un ou l'autre de ces acteurs :

« *la conception française*, basée sur la triple protection de l'auteur, de l'œuvre et du public ;

la conception germanique, d'après laquelle l'auteur travaille pour la communauté. Cette conception semble d'ailleurs aujourd'hui dépassée, et il est fait, de plus en plus, appel à la personnalité de l'auteur comme dans la conception française ;

la conception anglaise, d'après laquelle il importe que l'œuvre soit diffusée dès que possible (système de licence obligatoire) ;

la conception italienne, d'après laquelle il importe de protéger l'œuvre personnifiée plus que l'auteur lui-même ;

la conception russe, qui, partie du principe de la réquisition des œuvres de l'esprit au profit du domaine privé de l'Etat a abouti à celui de la rémunération par l'Etat du travail effectué par l'Auteur (ordonnance du 16 mai 1928).

M. Tournier signale le danger et l'injustice de la licence obligatoire pour l'auteur, en matière de reproduction mécanique. En effet, dans ce cas, la licence obligatoire joue immédiatement et les droits vont au fabricant de disque, alors que l'auteur ne touche que fort peu.

En conclusion du débat, la Commission est d'accord pour se rallier aux principes de la Convention d'Union de Berne, qui est de pensée et d'inspiration françaises »²⁰.

¹⁸ A. Kaminstein, « Copyright Law Revision. Report of the Register of Copyrights on the General Revision of the U.S. Copyright Law », rapport cité, p. 5-6.

¹⁹ *Ibid.*, p. 4.

²⁰ « Travaux de la Commission de la propriété intellectuelle », rapport cité, p. 43-44.

Les principes généraux du droit d'auteur et du copyright définis par la Commission de la propriété intellectuelle et le Copyright Office n'étaient pas si différenciés que ne le suggéraient ces acteurs. Ces principes généraux sont définis par références aux mêmes catégories de droits, aux mêmes catégories d'intérêts et *via* des comparaisons internationales. Les juristes des deux pays se distinguaient certes par leur mise en avant de l'auteur du côté français et du public du côté américain. Mais ils soulignaient aussi et surtout la possible et nécessaire convergence des intérêts des auteurs, du public et des intermédiaires. Les références des juristes à des traditions nationales différenciées peuvent en partie être mises au compte de concurrences internationales entre spécialistes du droit d'auteur et du copyright, que l'on examinera plus loin.

Ces grands principes et justifications du droit d'auteur et du copyright n'étaient pas partagés par tous les juristes. Dans le cas français, Gisèle Sapiro a montré que le droit de propriété littéraire avait été défini au nom de conceptions différentes des droits des écrivains²¹. Dans le cadre des luttes autour de la propriété littéraire, les œuvres ont été envisagées comme des biens, comme le fruit d'un travail et comme des services rendus au public et à la communauté. Les auteurs ont été définis comme des propriétaires, des travailleurs et/ou des professionnels. Ces différentes conceptions sont apparues dans des contextes historiques particuliers et leurs poids relatif a varié dans le temps. Dans le chapitre précédent, on a vu que le projet de loi Jean Zay prévoyait de définir les auteurs comme des travailleurs plutôt que comme des propriétaires. L'attachement des membres de la Commission de la propriété intellectuelle à la notion de propriété s'explique en partie par leur rejet de ce projet de loi. Aux Etats-Unis également, les conceptions dominantes du copyright ont varié dans le temps. Comme on va le voir, tandis que les responsables du Copyright Office des années 1920 et 1930 envisageaient de codifier un droit moral, cette norme a été rapidement exclue des négociations du Copyright Act de 1976.

Modernisation et universalisation du droit d'auteur et du copyright

La Commission de la propriété intellectuelle et le Copyright Office ont promu l'adoption de nouvelles lois en invoquant l'ancienneté des lois en vigueur, l'apparition de

²¹ Voir G. Sapiro et B. Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête d'un statut », art cit.

nouvelles technologies, le besoin de mieux protéger les intérêts des auteurs et l'évolution du droit étranger et international.

Les responsables de la Commission de la propriété intellectuelle et du Copyright Office ont souligné l'ancienneté des lois sur le droit d'auteur et le copyright. Comme ils l'ont expliqué, depuis leur adoption, les lois sur le droit d'auteur et le Copyright Act de 1909 avaient été prolongés par quelques révisions mineures et par une vaste jurisprudence. Cette jurisprudence avait permis d'adapter les législations à de nouveaux contextes, mais l'adaptabilité des lois était limitée. De nouvelles lois étaient nécessaires suite à l'apparition de nouvelles techniques de production, de reproduction et de diffusion des œuvres. L'exposé des motifs du projet de loi français de 1945 affirmait qu'il était nécessaire d'établir des règles applicables à des créations nouvelles comme les œuvres cinématographiques, la radiodiffusion et la télévision. En 1961, le Copyright Office a rappelé que la télévision commerciale n'existait pas en 1909 et que la production de films et de disques était alors rudimentaire²². En 1965, il a évoqué une « révolution des communications » liée au développement des satellites, des techniques de stockage des œuvres, de la télévision éducative, des photocopieuses et des cassettes vidéo²³.

Si de nouvelles lois étaient nécessaires, c'était aussi pour mieux protéger les intérêts des auteurs. Comme l'a affirmé en 1954 le président de la Commission de la propriété intellectuelle, Jean Escarra, la loi devait « répondre au besoin qu'ont éprouvé les créateurs intellectuels d'être protégés en tenant compte des conditions techniques et économiques nouvelles et aussi des nouvelles formes d'art surgies depuis la législation révolutionnaire »²⁴. Selon Abraham Kaminstein, la révolution des communications impliquait de mieux protéger les auteurs face aux intérêts des personnes et entreprises qui utilisaient les œuvres pour leurs gains personnels ou pour le bien du public, au risque de tarir la source de la création²⁵. S'ils insistaient sur les intérêts des auteurs, les responsables de Commission de la propriété intellectuelle et le Copyright Office entendaient les concilier avec ceux du public et des entreprises de production et de diffusion :

« La Commission s'est refusée à faire œuvre de combat et à prendre immuablement parti pour les auteurs contre les éditeurs. Elle s'est souvenue qu'un droit est, par définition, un intérêt légitime légalement protégé et elle a eu à cœur d'assurer une égale protection à

²² A. Kaminstein, « Copyright Law Revision. Report of the Register of Copyrights on the General Revision of the U.S. Copyright Law », rapport cité, p. ix.

²³ Abraham Kaminstein, « Supplementary Register's Report on the General Revision of the U.S. Copyright Law », House Committee on the Judiciary, 1965.

²⁴ Jean Escarra, « Le projet de loi français sur la propriété littéraire et artistique », *Revue internationale du droit d'auteur*, n°5, 1954.

²⁵ A. Kaminstein, « Supplementary Register's Report on the General Revision of the U.S. Copyright Law », rapport cité.

tous les intérêts légitimes en présence – je ne dis pas en conflit. Surtout elle a eu constamment en vue les intérêts supérieurs de la création intellectuelle de la Communauté des auteurs et du public²⁶. »

« various private groups concerned with copyright have conflicting interests that impel them to differ sharply on some of the major issues. The needs of all groups must be taken into account. But these needs must be weighed in the light of the paramount public interest.

We have tried to find practical solutions that will afford a balance between the various private interests and at the same time safeguard the welfare of the public²⁷. »

La Commission de la propriété intellectuelle et le Copyright Office ont justifié leurs projets de loi en référence aux évolutions du droit étranger et international de la propriété littéraire et artistique. Pour les juristes des deux pays, leurs législations devaient à la fois intégrer des évolutions du droit étranger et international et influencer leurs évolutions à venir. Dans son rapport sur l'avant-projet de loi de 1945, François Hepp a évoqué des lois adoptées par onze pays européens et quatre pays non-européens dans les années 1920 et 1930²⁸. Il célébrait des projets de loi récemment élaborés dans deux « grands pays qui peuvent être considérés avec la France comme figurant au premier rang des producteurs intellectuels » : l'Allemagne et l'Italie. Toujours selon François Hepp, « la France se devait, en qualité de pionnier du droit d'auteur dans le monde, de ne pas rester absente de ce grand mouvement de renaissance législative et de tenir compte, non seulement de tous les résultats acquis, mais encore des travaux considérables qui ont abouti à l'étranger à des réalisations du plus haut intérêt ». Le développement de l'édition mécanique et de la radiodiffusion accentuaient aussi le « caractère rigoureusement international des problèmes du droit d'auteur ». En 1954, Jean Escarra a encouragé l'adoption du projet de loi pour défendre le rang de la France en matière de codification du droit international face à la concurrence d'une Convention universelle du droit d'auteur d'inspiration américaine, qu'il jugeait moins favorable aux auteurs :

« Ce sont ces textes lapidaires qui ont suffi, pendant un siècle et demi, à guider les Tribunaux, dont l'œuvre, en la matière, appelle l'admiration ; il n'est guère de meilleure attestation de leur excellence. Mais, en dépit de quelques lois ultérieures, ils devenaient insuffisants, compte tenu du rôle éminent qu'a toujours joué la France dans le domaine de la protection des auteurs, compte tenu aussi de l'existence de nombreuses lois étrangères récentes et de conventions internationales, celle de Berne surtout, à l'élaboration et au perfectionnement de laquelle notre pays a apporté la contribution que l'on connaît.

(...) Il ne faut pas oublier que la ratification imminente, désormais acquise, par les Etats-Unis, de la Convention de Genève – évènement en soi fort heureux – va tout de même favoriser la diffusion d'une conception du droit d'auteur qu'il est permis de qualifier de seconde zone, car elle fait aux intérêts industriels et commerciaux qui s'alimentent de la production littéraire et artistique une place plus importante qu'aux auteurs mêmes de cette

²⁶ « Travaux de la Commission de la propriété intellectuelle », rapport cité, p. 6.

²⁷ A. Kaminstein, « Copyright Law Revision. Report of the Register of Copyrights on the General Revision of the U.S. Copyright Law », p. xi.

²⁸ « Travaux de la Commission de la propriété intellectuelle », rapport cité, p. 34-35.

production. Félicitons-nous de ce que, grâce à la susdite convention, de scandaleux pillages risqueront de le plus demeurer impunis. Mais en même temps saisissons l'occasion qui nous est offerte d'affirmer par une grande loi sur le droit d'auteur, que la défense des œuvres "de l'esprit ou du génie" et de leurs créateurs demeure la préoccupation fondamentale de la nation idéaliste que nous voulons rester²⁹. »

De même, le responsable du Copyright Office a défendu son projet de loi afin que les Etats-Unis jouent le premier rôle en matière d'harmonisation et d'universalisation du droit international de la propriété artistique. Un nouveau Copyright Act bénéficierait à la fois aux intérêts américains à l'étrangers et aux auteurs de tous les pays :

« Since 1961 I have also acquired a deeper understanding of the importance of American copyright law revision throughout the world. The days when the United States could play a lone hand in international copyright have been over for quite a while, but it is not enough for us merely to seek and extend as much international cooperation as possible. It is startling to realize, in an era when copyrighted materials are being disseminated instantaneously throughout the globe, that the United States has copyright relations with less than half of the world's nations. The injustice of this situation to authors here and abroad is obvious, but equally serious to our national interest is the lack of the cultural bridge between countries that copyright furnishes. And, even where copyright relations exist, the lack of uniformity in the scope and standards of protection results in unfairness and endless confusion. The United States can, if it will, offer leadership in the effort to evolve a truly universal copyright system that takes account of national interests while at the same time offering effective uniformity and a fair reward to all authors. Many of the newly-independent nations are at a turning point in the development of their own copyright systems, and suggestions have been made for bridging the gap between the Berne and Universal Copyright Conventions. Copyright law revision is the first necessary step we can take in meeting this tremendous challenge. »

Négociations et définitions du droit de propriété cinématographique

Les dispositions relatives au cinéma de la loi du 11 mars 1957 et du Copyright Act de 1976 sont le résultat de négociations entre des juristes spécialistes de la propriété artistique, des représentants d'organisations professionnelles, des fonctionnaires et des parlementaires. On présentera ici leurs prises de position autour des règles s'appliquant au cinéma et qui ont divisé les porte-paroles de plusieurs organisations cinématographiques³⁰.

Les films de cinéma : objets de propriété littéraire et artistique, œuvres de collaboration et works-made-for-hire

Avant de discuter de l'attribution des films, les membres de la Commission de la propriété intellectuelle et du Copyright Office se sont mis d'accord sur l'application du droit

²⁹ J. Escarra, « Le projet de loi français sur la propriété littéraire et artistique », art. cit., p. 33.

³⁰ Pour une présentation des débats autour d'autres dispositions de ces lois, voir J.D. Litman, « Copyright, Compromise and Legislative History », art. cit. ; A. Latournerie, « Droits d'auteur, droits du public », art. cit.

d'auteur et du copyright au cinéma et sur des définitions juridiques des films. Les juristes français et américains ont respectivement défini les films comme des « œuvres de collaboration » et des *works-made-for-hire*.

Les membres de la Commission de la propriété intellectuelle et les experts du Copyright Office ont proposé des définitions équivalentes des œuvres protégées par le droit d'auteur et le copyright. L'exposé des motifs du projet de la Commission Escarra définit les « œuvres de l'esprit » par leur « caractère de création intellectuelle et personnelle »³¹. Selon le Copyright Office, une œuvre protégée par le copyright devait être reproductible et originale, présenter une quantité appréciable de « créativité » et être le produit de l'effort intellectuel d'un auteur³². Dans leurs projets de loi, la Commission de la propriété intellectuelle et le Copyright Office ont énuméré des catégories de productions culturelles auxquelles s'appliquent le droit d'auteur et le copyright. Leurs listes sont très similaires et incluent notamment les œuvres littéraires, musicales, théâtrales, les peintures, les sculptures et les films de cinéma.

L'application du droit d'auteur et du copyright au cinéma fut consensuelle. L'exposé des motifs du projet d'ordonnance français de 1945 se borne à justifier son inventaire des œuvres de l'esprit par référence à la Convention de Berne. Par la suite, la protection du cinéma n'a pas fait débat. Comme l'a écrit a posteriori le délégué général de la SACD, tous les « auteurs » et « diffuseurs » de films étaient d'accord sur ce point³³. L'étude préparatoire du Copyright Office sur les œuvres relevant du copyright affirme que la protection des films nécessite peu de discussion³⁴. L'étude mentionne des décisions de justice de 1903 et 1933 assimilant les œuvres cinématographiques à des photographies et justifiant leur protection en tant qu'œuvres d'art nécessitant l'arrangement, la sélection et l'utilisation de lumière, d'ombre, de décors, ainsi que le choix d'un angle de vue. La même étude évoque les justifications avancées lors de l'élargissement du copyright au cinéma par le copyright Act de 1912. La production cinématographique avait alors été présentée comme un nouveau procédé impliquant un travail intellectuel, ainsi que comme une vaste industrie nécessitant de grands

³¹ « Travaux de la Commission de la propriété intellectuelle », rapport cité, p. 9.

³² A. Kaminstein, « Copyright Law Revision. Report of the Register of Copyrights on the General Revision of the U.S. Copyright Law », rapport cité, p. 9.

³³ Jean Matthyssens, « Les auteurs devant la commission Escarra », *Revue internationale du droit d'auteur*, n°201, juillet 2004, p. 99.

³⁴ Walter J. Derenberg (dir.), « The meaning of "writings" in the copyright clause of the constitution », Copyright Office of the United States, Library of Congress, 1956, p. 76 et 85.

investissements et générant de grands revenus. Dans ses recommandations de 1961, le Copyright Office n'a pas pris la peine de justifier l'application du copyright au cinéma³⁵.

La Commission de la propriété intellectuelle et le Copyright Office ont distingué plusieurs catégories d'œuvres de l'esprit en fonction des caractéristiques de ces œuvres et de la division du travail qui les a fait naître. Les catégories d'œuvres distinguées par le droit d'auteur et le copyright sont globalement les mêmes, mais celles appliquées aux films sont différentes. La Commission de la propriété intellectuelle a défini les films comme des « œuvres individuelles » ou des « œuvres de collaboration ». Comme le précise un article du projet d'ordonnance, une œuvre de collaboration se distingue d'une œuvre individuelle, créée par une seule personne physique. Mais toutes les œuvres non-individuelles ne sont pas des œuvres de collaboration. Les œuvres de collaboration sont des œuvres dans lesquelles la part de chaque auteur apparaît nettement, comme dans le cas du livret et de la musique d'opéra. Le projet d'ordonnance distingue une œuvre de collaboration d'une « œuvre composite », qui intègre, en tout ou en partie, une œuvre créée de façon distincte (comme une musique s'inspirant d'un poème non écrit pour elle). La Commission de la propriété intellectuelle distinguait aussi les œuvres de collaboration des « œuvres collectives », c'est-à-dire des œuvres créées à l'initiative d'une personne physique ou morale et éditées sous sa direction (comme les dictionnaires et encyclopédies). Trois critères précisaient la nature d'une « œuvre collective » et la distinguent d'une œuvre de collaboration : le travail des divers collaborateurs se fondait dans un ensemble ; il est impossible de déterminer isolément le travail de chacun des collaborateurs ; l'œuvre finie est « incontestablement la réalisation du plan originaire et dirigé » par la personne physique ou morale qui en a été à l'initiative.

En introduction aux débats de la Commission de la propriété intellectuelle sur le cinéma, le rapporteur Marcel Boutet s'est opposé à l'attribution du droit d'auteur aux producteurs en assimilant les films à des œuvres de collaboration et en les distinguant des œuvres anonymes et collectives³⁶. Il a justifié cette définition d'un film en référence aux lois italienne, autrichienne et uruguayenne, ainsi qu'aux opinions avancées par plusieurs juristes lors des congrès de l'Association littéraire et artistique internationale des années 1920 et 1930 (dont celle du secrétaire de la Commission de la propriété intellectuelle, François Hepp). Les membres de la commission ont ensuite débattu de l'identité des auteurs de films sans remettre en cause la définition d'un film comme œuvre de collaboration. Cette définition a été intégrée aux projets

³⁵ A. Kaminstein, « Copyright Law Revision. Report of the Register of Copyrights on the General Revision of the U.S. Copyright Law », rapport cité.

³⁶ « Travaux de la Commission de la propriété intellectuelle », rapport cité, p. 78.

de loi rédigés entre 1945 et 1957. Non sans tautologie, l'exposé des motifs du projet d'ordonnance de 1945 précise qu'un film est une œuvre de collaboration, car un film ne pourrait exister si les contributions de chaque coauteur ne pouvaient être distinguées :

« Lorsqu'une personne a conçu et réalisé seule une œuvre cinématographique, cette œuvre possède tous les caractères de l'œuvre individuelle.

Le plus souvent d'ailleurs, plusieurs personnes concourent à la création intellectuelle de l'œuvre dans le domaine de sa conception et de sa réalisation. L'œuvre présentera alors, dans ses éléments essentiels de création, le caractère d'une œuvre de collaboration.

La participation de chacun des créateurs intellectuels pourra être déterminée. Sans doute il y a aura certaines interférences, les éléments constitutifs et créateurs réagissant les uns sur les autres mais l'individualisation de chacune des œuvres particulières créée en vue de l'œuvre finale demeurera certaine et chacune des œuvres possèdera le caractère de création sans lequel il n'est pas d'œuvres et sans lequel l'œuvre cinématographique elle-même n'existerait pas³⁷. »

Les experts du Copyright Office disposaient des mêmes catégories de définition des œuvres. L'équivalent américain de l'œuvre collective française est le « *joint work* » : une œuvre dont les apports de chaque auteur ne sont pas des œuvres en soi. A la catégorie française de l'œuvre de collaboration correspond la catégorie américaine du « *composite work* », qui réunit les œuvres séparées et distinctes de différents auteurs. La Commission de la propriété intellectuelle donnait l'exemple d'un opéra. Un expert du Copyright Office a donné celui d'une revue qui réunirait les nouvelles de différents écrivains. Mais à la différence du droit d'auteur français, le copyright distinguait les œuvres réalisées dans le cadre d'un emploi salarié (*works made for hire*), les œuvres réalisées sur commande et les œuvres réalisées de manière indépendante. Comme on l'a vu, la catégorie des *works-made-for-hire* avait d'abord été définie pas la jurisprudence puis intégrée au Copyright Act de 1909³⁸. En vertu de cette norme, l'œuvre d'un employé est attribuée à son employeur (comme dans le cas des œuvres collectives françaises). Une étude du Copyright Office a défini les films comme des *works-made-for-hire* en faisant référence au droit existant et aux projets de loi des années 1920 et 1930³⁹. L'auteur d'une étude du Copyright Office sur les *joint works* a d'emblée exclu de son périmètre le cinéma en assimilant les films à des œuvres réalisées dans le cadre d'un emploi, au même titre que les revues et les encyclopédies. Il justifiait son choix en référence à un article du délégué général de l'association des compositeurs de musiques de films (la Screen Composers' Association), sans mentionner que ce dernier dénonçait cette règle :

³⁷ *Ibid.*, p. 16.

³⁸ Voir le chapitre 1. Voir C. Fisk, « Authors at Work », art cit.

³⁹ Borge Varmer, « Works Made for Hire and on Commission », Copyright Office of the United States, Library of Congress, avril 1958.

Where a work is created by a number of employees for their employer, the employer, whether individual or corporate, is deemed to be the "author" and is the sole owner of the work. A good example is a motion picture for which several employees of the producing company create the script, music, and other components that are merged to make the motion picture. The producing company, as their employer, is deemed the "author" and is thus eligible to become the sole owner of the copyright in the motion picture. Other examples are newspapers, magazines, or encyclopedias (...) These, of course, are not instances of joint ownership. Questions regarding the concept of the employer's ownership of works made by his employees are beyond the scope of this study. »⁴⁰

La Commission de la propriété intellectuelle et le Copyright Office ont donc défini les films comme des « œuvres de collaboration » et des *works-made-for-hire*. Comme on va le voir, ces définitions cadré et différencié leurs débats au sujet de la propriété des films. Les membres de la Commission de la propriété intellectuelle ont d'emblée exclu la possibilité d'attribuer le droit d'auteur à des personnes morales et donc aux sociétés de production. En revanche, l'étude du Copyright Office a laissé ouverte cette possibilité et proposé comme alternative l'attribution du copyright aux auteurs-salariés. Les groupes professionnels du cinéma et les prétendants au statut d'auteur n'ont pas été qualifiés de la même manière dans les deux pays. Les membres de la Commission de la propriété intellectuelle les ont définis en fonction de leurs contributions à la production cinématographique tandis que les experts du Copyright Office les ont catégorisés en fonction de leurs statuts d'employés ou d'employeurs. Alors qu'en France les discussions ont porté spécifiquement sur le cinéma, aux Etats-Unis la question de l'auteur de film a été subsumée dans un débat plus général sur les œuvres d'auteurs salariés.

La Commission de la propriété intellectuelle à la recherche des (créateurs des) parties essentielles du film

Les membres de la Commission de la propriété intellectuelle se sont accordés pour définir les auteurs de films par le caractère « intellectuel » de leurs tâches tout en se divisant au sujet de l'attribution du statut d'auteur aux réalisateurs et à d'autres groupes professionnels. Les porte-paroles des producteurs ont échoué à remettre en cause leur définition de l'auteur de film.

Le débat des membres de la Commission de la propriété intellectuelle au sujet des auteurs de films a commencé par la lecture du rapport de Marcel Boutet sur le droit d'auteur en matière cinématographique. Le rapporteur a exposé comme principale alternative l'attribution du droit d'auteur au producteur ou aux « créateurs des parties essentielles du film ». A l'appui

⁴⁰ George D. Cary, « Joint Ownership of Copyrights », Copyright Office of the United States, Library of Congress, août 1958, p. 87-88. George Cary cite ici Leonard Zissu, « The Copyright Dilemma of the Screen Composer », *Hollywood Quarterly*, 1946, vol. 1, n° 3, p. 317-320.

de l'attribution des films aux producteurs, Marcel Boutet a évoqué une décision de justice de 1935, l'ordonnance Frémicourt, qui définissait le producteur comme l'un des créateurs intellectuels et auteurs d'un film⁴¹. Ce jugement avait été motivé par le fait que le producteur prenait l'initiative de la création du film, choisissait son sujet, réunissait ses collaborateurs, coordonnait leurs efforts, contrôlait le scénario, la mise en scène et les prises de vues et surveillait et dirigeait plus généralement la création. Toujours à l'appui de la thèse du producteur-auteur, le rapporteur de la Commission de la propriété intellectuelle a évoqué la loi polonaise de 1926, la loi portugaise de 1927 et la loi argentine de 1933. Il a ensuite présenté et contesté une série d'arguments en faveur de l'attribution du droit d'auteur aux producteurs. Marcel Boutet a relativisé le poids de l'ordonnance Frémicourt au titre de son examen à venir par la Cour de cassation. Il a réfuté brièvement des arguments d'ordres économique, artistique, pratique et juridique, en faisant primer les considérations juridiques et en écartant toutes les arguments incompatibles avec sa définition des films comme œuvres de collaboration :

« a. Arguments d'ordre économique. – On a dit que c'est le producteur qui fournit les capitaux nécessaires à la réalisation du film ;

b. Arguments d'ordre artistique. On a attribué au producteur la qualité d'auteur pour la raison qu'il n'y a personne d'autre que lui susceptible d'être reconnu comme tel. On a dit également que le producteur est l'animateur principal de l'œuvre, qu'il exerce une influence décisive sur son caractère définitif. Ces arguments ne paraissent pas non plus suffisants.

c. Arguments d'ordre pratique. – On a démontré que, si le producteur n'était pas reconnu comme l'auteur du film, chacun des créateurs intellectuels pourrait, en vertu de son droit moral, s'opposer à la présentation du film lorsqu'il estimera ce droit violé ; ce qui obligerait le producteur, pour actionner les tiers, à prouver la qualité de co-auteur de chacun des créateurs intellectuels et son droit de cessionnaire. On peut répondre à cela que la difficulté d'ordre pratique qui résulterait de cette situation n'est pas suffisante pour déterminer la nature d'un droit et que d'ailleurs la loi peut y remédier.

d. Arguments d'ordre juridique. – On a prétendu que l'œuvre cinématographique présenterait un caractère anonyme et que la paternité de cette œuvre devrait être attribuée au producteur seul ; ou encore que le film cinématographique constitue une unité organique et indivisible dans laquelle il est impossible de distinguer nettement chacun des rapports différents, de telle sorte que cette œuvre ne serait pas une œuvre de collaboration mais une œuvre collective.

Aucun de ces arguments ne paraît juridiquement définitif⁴². »

⁴¹ Ce litige a déjà été résumé par Thérèse Armengol : « Les studios L'Etoile eurent de la société Tobis Sascha l'exclusivité du film *Mascarade*. Celle-ci n'étant pas payée, elle fit saisir les recettes pour créance et les studios arguèrent qu'une saisie ne pouvait être prononcée qu'au profit du seul auteur et que le producteur n'avait pas cette qualité. Le juge dut définir la notion d'auteur de film. En première instance, le producteur est l'un des auteurs d'un film ; en seconde instance [en 1935], il est l'unique auteur. (...) Le 16 mars 1939, toujours sur l'affaire *Mascarade*, mais en appel, le juge reconnaît l'unique paternité du producteur comme auteur. (...) Mais dix ans plus tard, le 10 novembre 1947, nouvelle jurisprudence : le juge de cassation annule l'arrêt d'appel. Il refuse la thèse de l'auteur unique en privilégiant le producteur auteur comme seul auteur et précise que la qualité d'auteur appartient aussi aux auteurs du texte et de la musique (...) Le 20 décembre 1949, un nouvel arrêt de cassation confirme cette jurisprudence des coauteurs : le producteur "ne saurait être considéré, en principe et *a priori*, comme l'auteur unique de l'œuvre représentée". » Voir T. Armengol, « La notion jurisprudentielle de droit d'auteur(s) en cinéma. La genèse : 1904-1957 », chapitre cité.

⁴² « Travaux de la Commission de la propriété intellectuelle », rapport cité, p. 78.

Après avoir écarté l'attribution des œuvres aux producteurs et soutenu l'assimilation des films à des œuvres de collaboration, Marcel Boutet a invité les membres de la commission à identifier les « créateurs des parties essentielles du film ». Rappelant que les films étaient des créations intellectuelles, il a défini l'activité intellectuelle en l'opposant à des activités d'ordre économique et technique. Cette double opposition lui a permis de rejeter l'attribution du droit d'auteur aux producteurs (en tant que propriétaires des moyens de production) et aux travailleurs qu'il désigne comme des techniciens. Marcel Boutet a énoncé cette double exclusion comme une conséquence logique de la définition des films comme des œuvres de l'esprit :

« Quels sont les collaborateurs qui auront droit au titre de co-auteur de l'œuvre cinématographique ? On peut poser en principe que celui-là seul est le créateur d'une œuvre qui exerce une activité intellectuelle considérée comme suffisante pour engendrer un droit de propriété littéraire ou artistique. En conséquence, en matière cinématographique, seront éliminés d'emblée tous les collaborateurs exclusivement techniques, ou toutes les personnes qui mettent simplement leurs capitaux à la disposition de l'entreprise (bien que les collaborateurs techniques soient, le plus souvent, des agents d'exécution de valeur)⁴³. »

Le rapporteur de la Commission de la propriété intellectuelle a ensuite proposé deux définitions possibles des auteurs de films. Une première solution consistait à attribuer le droit d'auteur à « chacun des créateurs intellectuels des activités qui concourent à la réalisation du film ». Marcel Boutet comptait parmi eux l'auteur de l'œuvre originale, le scénariste, le découpeur, l'auteur des décors, le metteur en scène, le dialoguiste, l'auteur de la musique, l'auteur de l'accompagnement musical, l'auteur des paroles de musique, l'opérateur photographe, l'auteur du montage définitif, et, dans certains cas, le directeur artistique de la production. La seconde proposition de Marcel Boutet était de retenir comme auteurs les « créateurs intellectuels des activités essentielles et directrices de l'œuvre cinématographique ». Il comptait parmi eux l'auteur de l'œuvre originale, le scénariste, le découpeur, le metteur en scène, le dialoguiste, l'auteur de la musique, et dans certains cas, le directeur artistique de la production. Cette seconde excluait donc des groupes professionnels souvent invisibilisés dans les prises de position des prétendants au statut d'auteur et assimilables à des subordonnés des musiciens et metteurs en scène : l'auteur des décors, l'auteur de l'accompagnement musical, l'auteur des lyrics, l'opérateur photographe et l'auteur du montage définitif.

Après la lecture du rapport de Marcel Boutet, les membres de la Commission de la propriété intellectuelle se divisés à propos de la définition des films et des auteurs. Tous ont défendu l'assimilation des films à des œuvres de collaboration et cherché à identifier les auteurs

⁴³ *Ibid.*, p. 78-79.

d'œuvres distinctes dont un film était constitué. Ils se sont en revanche opposés à propos des frontières entre l'art et la technique. En définissant un film comme l'adaptation, l'édition ou la représentation d'une œuvre écrite, les délégués de la Société des gens de lettres (SGDL) et de la SACD, Georges Robert et Raymond Coolus, ont défendu l'attribution du droit d'auteur aux seuls auteurs des œuvres littéraires et musicales (les auteurs des livres adaptés, les scénaristes, les dialoguistes et les compositeurs). Selon eux, le découpeur, l'opérateur photographe et le metteur en scène n'étaient pas des auteurs mais des exécutants ou des techniciens. Le délégué de la SGDL a également défendu l'exclusion des dialoguistes et du découpeur, en évoquant une définition américaine de cette fonction. Le délégué de la SACD a évoqué la possibilité de reconnaître au metteur en scène le statut de coauteur, mais seulement dans des cas exceptionnels.

Les autres membres de la Commission de la propriété intellectuelle n'ont pas contesté l'attribution du droit d'auteur aux auteurs des œuvres originales, aux scénaristes et aux compositeurs. Plusieurs d'entre eux ont cependant défendu une extension de la liste des coauteurs en s'opposant à une réduction d'un film à l'édition ou à la représentation d'œuvres écrites. Alphonse Tournier et François Hepp ont défini des films comme des œuvres à la fois littéraires (ou idéographiques) et visuelles (ou dramatiques). François Hepp a proposé d'attribuer le statut de coauteur aux personnes ayant conçu la partie visuelle d'un film comme les cameramen, lorsqu'ils sont responsables de la beauté des images par le choix des angles de prises de vue et des couleurs. Une même conception des films a été soutenue par Marcel Boutet, pour qui « l'œuvre cinématographique n'existe que pour autant qu'un élément visuel est venu s'ajouter à l'élément écrit préexistant ». Selon lui, il était « difficile de refuser la qualité de coauteur à des metteurs en scène qui, par leur action, donnent au film son "style propre", et exercent un contrôle effectif et une action positive sur la conception et la réalisation cinématographique de l'œuvre ». La conception du cinéma défendue par les délégués de la SGDL et de la SACD a également été critiquée par le délégué de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM), qui a évoqué les films documentaires tournés sans scénario et en souligné l'importance du « rythme » d'un film. Le représentant de la Confédération des Travailleurs Intellectuels a défendu l'attribution du droit d'auteur aux metteurs en scènes, aux photographes et aux monteurs en évoquant des films français et russes tournés sans scénario. Le délégué du Syndicat de la Propriété Artistique et de l'Association pour la défense des arts plastiques et appliqués a quant à lui souligné l'importance de l'image dans le film cinématographique, qu'il définissait comme une œuvre des arts figuratifs. A ce

motif, il a proposé que « l'auteur de la photographie » soit considéré un créateur intellectuel et figure au nombre des coauteurs. Ainsi, les représentants diverses organisations ont mis en avant des propriétés du cinéma les plus en affinité avec les groupes qu'ils représentaient : le rythme pour les représentants des musiciens, l'écrit pour les porte-paroles de la SACD et de la SGDL, l'image pour le délégué des artistes plasticiens. Leurs visions du cinéma leur servirent néanmoins à défendre le statut d'auteur de groupes qu'ils ne représentaient pas. Par exemple, le « rythme » des films a été valorisé par le délégué de la SACEM pour défendre le statut d'auteur de non-musiciens.

Une prise de position du secrétaire de la Commission de la propriété intellectuelle, François Hepp, illustre bien l'emprise sur ces débats de la définition des films comme des œuvres de collaboration et de l'opposition entre travail artistique et travail technique :

« M. HEPP estime, comme M. TOURNIER, qu'il faut analyser l'œuvre cinématographique en deux parties essentielles, afin d'en mieux comprendre la consistance :

Une partie proprement littéraire, appelée "partie idéographique de l'œuvre".

Une partie visuelle appelée, au sens technique, la "partie dramatique".

a. En ce qui concerne la partie idéographique de l'œuvre, l'auteur originaire (auteur de l'œuvre originaire dont s'inspire le film, ou auteur du scénario proprement cinématographique) peut parfaitement avoir pour la mise au point définitive de celle-ci des collaborateurs qui lui suggèrent, au cours des prises de vues, des modifications susceptibles de transformer profondément sa conception originaire, et qui peuvent donc être considérés comme des co-auteurs. On ne connaît donc les co-auteurs de l'œuvre cinématographique que lorsque le film est définitivement terminé, c'est-à-dire après le dernier "tour de manivelle".

b. en ce qui concerne la partie dramatique de l'œuvre cinématographique – qui ne peut être négligée en tant qu'œuvre de l'esprit, car elle est une partie essentielle de l'œuvre cinématographique qui rentre dans la catégorie des arts graphiques figuratifs et plastiques – on ne saurait refuser la qualité d'auteur à ceux qui concourent aux données selon lesquelles cette œuvre est réalisée.

Mais ceux-là seuls peuvent être considérés comme auteurs (à l'exclusion des techniciens, si artistes qu'ils puissent être) qui ont réalisé techniquement et artistiquement cette conception.

C'est en ce sens, notamment, que le caméraman peut, selon les cas, n'être qu'un technicien, ou se révéler au contraire comme un auteur dont le rôle est éminent dans la conception visuelle de l'œuvre cinématographique (notamment par le choix de l'angle des prises de vues et de l'éclairage d'où résulte la beauté des images).

En résumé, dans l'œuvre cinématographique, il y a :

1° des auteurs littéraires et des auteurs plastiques (au sens large) ; ce sont ceux qui conçoivent les données sur les bases desquelles les films sont réalisés.

2° des artistes dont les qualités sont parfois supérieures à celles des auteurs proprement dits, mais qui ne font que réaliser les données conçues par l'auteur. Ces artistes étant considérés comme des techniciens, la nécessité de la protection de leurs droits paraît indéniable mais ne saurait trouver de base dans la législation du droit d'auteur⁴⁴. »

Après s'être divisés quant à la nature des films et de leurs auteurs, les membres de la Commission de la propriété intellectuelle ont envisagé différentes solutions de compromis. Le représentant de la SGDL a proposé que la loi distingue des auteurs certains et des auteurs

⁴⁴ *Ibid.*, p. 80-81.

présumés. Le vice-président de la commission, Paul Lerebours-Pigeonnière, a envisagé que les contrats servent de présomption guidant le juge dans l'attribution de la qualité d'auteur. Les membres de la Commission de la propriété intellectuelle se sont finalement mis d'accord pour établir une liste d'auteurs présumés et pour laisser aux tribunaux la responsabilité de définir les auteurs véritables en cas de litige. Le premier article du projet d'ordonnance de 1945 attribuait la qualité d'auteur de film à « toute personne qui participe effectivement à la création intellectuelle caractérisant cette œuvre, qu'il s'agisse de sa conception ou de sa réalisation ». Un deuxième article disposait qu'un film pouvait être une œuvre individuelle ou une œuvre de collaboration. Un troisième article dressait une liste de coauteurs présumés d'un film. Cette liste était un compromis entre les revendications des représentants de la SGDL et de la SACD et celles des autres membres de la commission. Ce compromis était conforme à la proposition de François Hepp, le secrétaire de la Commission de la propriété intellectuelle. Voici la liste de coauteurs présumés du projet d'ordonnance de 1945 :

- a) le ou les auteurs du scénario lorsque celui-ci n'est pas antérieur à la conception de l'œuvre ;
- b) le ou les auteurs de l'adaptation cinématographique ;
- c) le ou les auteurs du texte parlé ;
- d) le ou les auteurs de la musique lorsque celle-ci a été composée spécialement pour l'œuvre cinématographique ;
- e) l'auteur de la mise en scène lorsque celui-ci exerce un contrôle effectif et une action positive sur la conception et la réalisation cinématographique de l'œuvre.

Lorsque l'œuvre cinématographique est tirée d'une œuvre préexistante, le ou les auteurs et compositeurs de cette œuvre sont considérés comme co-auteurs de l'œuvre cinématographique.

Un autre article du projet d'ordonnance de 1945 définissait le producteur d'un film comme la personne prenant l'initiative ou la responsabilité de sa réalisation et mettant ses moyens matériels et financiers à disposition des auteurs. L'article précisait que le producteur pouvait être considéré comme l'auteur ou l'un des coauteurs de l'œuvre s'il correspond à la définition qu'en donne la loi. Dans ce projet, le producteur était aussi défini comme l'éditeur de l'œuvre cinématographique.

Ces articles de 1945 sont très proches de ceux adoptés douze ans plus tard. La loi du 11 mars 1957 s'en distingue seulement en présumant coauteurs tous les réalisateurs plutôt qu'une fraction des metteurs en scène. L'attribution du statut de coauteur aux metteurs en scène a d'abord divisé les scénaristes et les réalisateurs⁴⁵. Les scénaristes ont démissionné collectivement de l'Association des auteurs de films en 1945. Scénaristes et réalisateurs se sont aussi querellés au sein de la SACD, dont le président Marcel Pagnol s'opposait à l'attribution

⁴⁵ Voir J.-P. Jeancolas, J.-J. Meusy et V. Pinel, *L'Auteur Du Film*, op. cit. p. 128-130.

du statut d'auteur aux réalisateurs n'écrivant pas leurs propres scénarios. Pour des raisons exposées plus loin, ces deux groupes professionnels se sont finalement alliés au sein de l'Association des auteurs de films, de la SACD et de la Fédération internationale des auteurs de films. Le statut de coauteur des metteurs en scène ou réalisateurs a été défendu par le porte-parole de l'Association des auteurs de films et de la Fédération internationale des auteurs de films, Carlo Rim, ainsi que par le délégué général de la SACD qui a succédé à Raymond Coolus, Jean Matthyssens. Ils prirent position lors des négociations de la Convention universelle du droit d'auteur et de la loi française de 1957, ainsi que dans des publications cinématographiques et juridiques⁴⁶. Carlo Rim et Jean Matthyssens valorisèrent le travail des metteurs en scène et leurs contributions à la forme des œuvres, en avançant par exemple que « suivant la qualité artistique dont il fera preuve, le film sera ou ne sera pas un grand film, le réalisateur se révélera un grand metteur en scène ou un artiste médiocre ». Ils justifièrent aussi le statut de coauteur des réalisateurs en référence à des textes de lois comme les décrets français de 1791 et de 1793, à plusieurs décisions de justice et aux opinions d'avocats et de professeurs de droit d'abord opposés puis favorables à une définition des metteurs en scène de cinéma comme coauteurs⁴⁷. Jean Matthyssens défendit aussi le statut de coauteur des réalisateurs en les distinguant des metteurs en scène de théâtre, auxquels son organisation refusait le statut de coauteur des pièces. Suite à ces prises de position, tous les réalisateurs furent assimilés à des coauteurs présumés dans le projet de loi de 1953. Carlo Rim et Jean Matthyssens n'ont pas dû rencontrer trop de résistances de la part des autres membres de la Commission de la propriété intellectuelle, qui étaient pour la plupart acquis à la cause des réalisateurs dès 1945.

La définition de l'auteur de film a surtout opposé les membres de la Commission de la propriété intellectuelle et les sociétés d'auteurs aux représentants des producteurs de films. Ces

⁴⁶ Voir *Ibid* ; « M. Carlo Rim, Président de l'Association des Auteurs de Films, nous dit : », *Le Film français*, n°375, 2 novembre 1951 ; « La question du droit d'auteur sera discutée à Venise. Deux opinions autorisées », *Le Film français*, n°421, 5 septembre 1952 ; Jean Matthyssens, « Metteurs en scène et droit d'auteur », *Revue internationale du droit d'auteur*, janvier 1956, p. 47-69. On reviendra sur les prises de position de Carlo Rim.

⁴⁷ Du côté de la doctrine, Jean Matthyssens a rappelé que le statut de coauteur des réalisateurs avait été refusé par l'avocat Paul Olganier et un jugement de la Cour de Paris, puis défendu par l'avocat (de la SACD) Maître Rivière, et les juristes Devillez, Marotte, Albert Vaunois et Georges Becquet. Il se référait à Paul Olganier, *Le droit d'auteur. Tome second. Le droit moderne*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1934 ; Georges Becquet, *Le Droit des auteurs en matière de cinéma : législation et jurisprudence, droit belge, droit français, droit international, droit comparé*, Thuilleries, Ramgal, 1947. En matière de jurisprudence, il évoquait d'abord un jugement de la Cour de Paris de 1936 qui refusait l'attribution du droit moral au metteur en scène Roubaud en considérant, comme Paul Olganier, que le metteur en scène était « essentiellement remplaçable sans que l'essence de l'œuvre en soit modifiée ». Jean Matthyssens mentionne ensuite un jugement plus récent (non précisé) qui assimilait le metteur en scène à un auteur au motif qu'il intervenait au cœur même de l'œuvre en transformant en images le scénario, en adaptant les dialogues et en veillant au rythme de la succession des scènes et au choix des prises de vue. Voir J. Matthyssens, « Metteurs en scène et droit d'auteur », art. cit.

luttons se sont déroulées dans la presse professionnelle et lors des consultations menées par la Commission de la propriété intellectuelle et différents ministères. Jusqu'au début des années 1950, le Syndicat français des producteurs de films a prôné l'attribution du droit d'auteur aux producteurs. A la Libération, pour remettre en cause la perception de droits d'auteur dans les salles de cinéma par la SACEM, l'avocat J.-Martin Lavallée a défini les producteurs comme les auteurs principaux des films⁴⁸. Il avançait que les composantes des films étaient indissociables (comme dans le cas des « œuvres collectives »). L'avocat justifiait aussi sa conception de l'auteur de film en référence à la Convention de Berne, aux décrets français de 1791 et 1793, à l'ordonnance Frémicourt, ainsi qu'à une loi de 1943 mettant fin aux perceptions de recettes par la SACEM. En 1949, après qu'un jugement a attribué le droit moral au réalisateur et scénariste Marcel Carné et Jacques Prévert, le nouvel avocat du syndicat des producteurs, Jean Rapoport, a déclaré que l'attribution du droit moral au scénariste et au réalisateur n'excluait pas la reconnaissance de droits équivalents pour les producteurs ou d'autres travailleurs comme les décorateurs et opérateurs⁴⁹. Peu après, les avocats de la Fédération internationale des associations de producteurs de films (FIAPF) ont défendu l'élaboration d'un droit cinématographique « autonome » aux principes distincts de ceux du droit d'auteur⁵⁰. Selon l'avocat italien de la FIAPF, Ugo Capitani, le droit d'auteur n'était pas adapté à une production industrielle comme le cinéma, qui n'avait pas d'auteurs. Le producteur n'était pas un auteur ou un créateur intellectuel mais un industriel ou un entrepreneur au sens du code civil italien. Comme l'avocat des producteurs français, son homologue italien a considéré que les contributions des œuvres utilisées pour produire des films étaient indissociables (conformément à la définition juridique des œuvres « collectives » et contrairement à celle des « œuvres de collaboration »). Selon lui, les contributions des travailleurs cinématographiques perdaient toute individualité en devenant une « combinaison d'éléments artistiques et techniques multiples analogue à la combinaison chimique par laquelle les corps simples se fondent et se transforment en un produit composé ». Dès lors, l'attribution du droit d'auteur au producteur et/ou à d'autres travailleurs lésait aussi bien le premier que les seconds :

« comme le concept d'auteur suppose une œuvre de création purement intellectuelle, on est obligé en matière de film, de forcer la réalité pour pouvoir reconnaître la qualité d'auteur à quelqu'un qui n'a fait qu'œuvre d'industriel. En second lieu, si l'on demeure sur le terrain du droit d'auteur, il paraît difficile de pouvoir évincer ceux qui, dans la réalisation du film, ont tout de même joué le rôle de créateurs intellectuels. Et si, pour ne pas les évincer

⁴⁸ J. Martin-Lavallée, « Le droit d'auteur. Ses origines, son fonctionnement », *Le Film français*, 2 mars 1945.

⁴⁹ Jean Rapoport, « Le droit moral », *Le Film français*, n°227, 22 avril 1949.

⁵⁰ Ugo Capitani, « Vers l'élaboration d'un droit cinématographique autonome », *Le Film français*, n°319-320, 1950 ; Jean Rapoport, « Autonomie du cinéma », *Le Film français*, 2 août 1955.

entièrement, on se borne à attribuer au producteur la qualité de co-auteur seulement, on arrive à établir une communauté de droits foncièrement injuste (les collaborateurs intellectuels ayant été économiquement désintéressés par le producteur au moment où il s'est rendu acquéreur de leurs droits) et pratiquement très difficile et dangereuse. J'en concluais que le seul moyen de résoudre véritablement le problème des rapports entre le producteur et les collaborateurs intellectuels est celui de se placer sur le terrain solide de la réalité et de reconnaître franchement que l'œuvre cinématographique n'est pas chez elle dans le système du droit d'auteur et qu'*elle ne pourra trouver son assiette que dans un système juridique autonome fait exprès pour elle* »⁵¹.

Tous les arguments avancés par les avocats des producteurs avaient préalablement été écartés par le rapporteur de la Commission de la propriété intellectuelle, qu'il s'agisse de l'assimilation des films à des œuvres collectives ou sans auteurs, de l'attribution de la propriété des films aux producteurs en tant qu'entrepreneurs ou de l'ordonnance Frémicourt. Les producteurs de films ont cessé de revendiquer le statut d'auteur en contrepartie de limitations du droit moral et du contrôle des rémunérations des auteurs. C'est ce que proposait la Charte de la production cinématographique adoptée par la FIAPF en septembre 1951⁵². Un mois plus tard, le président d'honneur de la FIAF et porte-parole des producteurs français déclarait que le producteur « n'a jamais été guidé par le désir de dominer, ni de se parer d'un titre imaginaire. Il lui est absolument indifférent d'être appelé auteur, commerçant, voire même mercanti, ce qu'il désire, c'est de pouvoir accomplir sa tâche en toute sécurité, et cette sécurité ne peut exister pour lui, tant que le droit moral apparaîtra comme une machine de guerre tournée contre son indépendance⁵³. » Avant d'évoquer les luttes autour des droits économiques et moraux des auteurs, passons aux débats américains.

Le Copyright Office, arbitre des relations entre employeurs et employés

Aux Etats-Unis, la discussion sur l'auteur de film a été subsumée dans un débat plus général au sujet des auteurs des œuvres créées dans le cadre d'un emploi. Les experts du Copyright Office ont envisagé d'attribuer le statut d'auteur et/ou la propriété des œuvres aux auteurs-salariés, comme le souhaitaient les représentants des compositeurs et scénaristes de cinéma, ou à leurs employeurs, comme le désiraient les producteurs.

La question de l'auteur de film a été examinée dans le cadre d'une étude sur les œuvres réalisées dans le cadre d'un emploi rédigée par Borge Varmer pour le compte du Copyright

⁵¹ U. Capitani, « Vers l'élaboration d'un droit cinématographique autonome », art. cit.

⁵² « Réunie en assemblée générale à Venise. La Fédération Internationale des Producteurs de Films a adopté d'importantes motions », *Le Film Français*, 14 septembre 1951.

⁵³ Charles Delac, « Entrepreneur, chef d'orchestre ou auteur ? », *Le Film français*, 26 octobre 1951.

Office⁵⁴. Son étude compare les dispositions du Copyright Act, de ses projets de révision des années 1920 et 1930, de la jurisprudence américaine et de nombreuses lois étrangères. La conclusion du rapport évalue les avantages et les inconvénients de l'attribution du copyright à l'employeur ou à l'employé. En faveur de la conservation de la règle en vigueur, et donc de l'attribution du copyright aux employeurs, le texte avance ces arguments : la règle avait fonctionné efficacement ; elle était simple à mettre en œuvre une fois établie la relation salariale ; elle était en accord avec les pratiques contractuelles et les habitudes du commerce (les employeurs obtiennent le produit d'un travail en contrepartie de la rémunération de leurs employés, ces derniers pouvant obtenir des droits supplémentaires par contrat). En faveur d'un abandon de la règle existante et de l'attribution du copyright à l'employé, l'étude considère que l'auteur de fait est supposé être le premier bénéficiaire du copyright, que toute autre définition de l'auteur est artificielle et que l'auteur-employé devrait pouvoir exploiter son œuvre dans d'autres domaines d'activité que celui de son employeur (comme au théâtre ou dans l'édition dans le cas d'une œuvre réalisée pour une entreprise spécialisée dans le cinéma). Il est aussi précisé que la charge d'établir un contrat faisant exception à la règle devrait revenir à l'employeur, qui dispose d'un plus grand pouvoir de négociation. L'étude conclut en considérant que l'attribution du copyright à l'employeur ou à l'employé revient au même en pratique : si le copyright pouvait être cédé par contrat, il serait exigé par l'employeur.

La même étude envisage plusieurs alternatives à l'attribution du copyright à l'employeur ou à l'employé. Une proposition prend pour modèle la jurisprudence sur les brevets. Dans le cadre d'une invention réalisée par un employé, celui-ci peut déposer un brevet que son employeur a le droit non-exclusif d'utiliser jusqu'à ce que l'invention ne soit plus protégée. En revanche, si l'inventeur a été spécifiquement employé pour une invention particulière, ou s'est vu assigner la charge de cette invention pendant son emploi, l'employeur obtient le monopole du brevet. Une seconde proposition de l'étude du Copyright Office consiste à dissocier le statut d'auteur de celui de propriétaire, en définissant les employés comme des auteurs tout en attribuant la propriété de leur travail à leurs employeurs. L'étude s'interroge sur les conséquences de cette proposition à l'étranger, et notamment dans les pays signataires de la Convention de Berne. Si l'employé se voyait reconnaître le statut d'auteur, la protection d'une œuvre dépendrait-elle de sa nationalité ? Se verrait-il attribuer un droit moral ? La durée de protection des œuvres serait-elle calculée en fonction sa mort ? Une troisième proposition de l'étude du Copyright Office consiste à limiter l'application de la règle des *works-made-for-hire*

⁵⁴ B. Varmer, « Works Made for Hire and on Commission », rapport cité.

au seul domaine d'activité de l'employeur. Dans ce cas, une société spécialisée dans le cinéma disposerait du droit d'utiliser un scénario pour produire un film, mais ne pourrait le publier sous forme de livre ou le représenter au théâtre. Cette proposition a été critiquée au motif que le domaine d'un employeur serait difficile à délimiter et qu'il pouvait être concurrencé par les usages de l'œuvre dans d'autres médias. Pour finir, l'étude du Copyright Office a envisagé d'établir des règles spécifiques pour certaines productions comme les films. Dans le cas du cinéma, elle recommande d'attribuer la propriété des œuvres aux employeurs. Cette recommandation est motivée par le souci de ne pas complexifier la diffusion des œuvres en multipliant le nombre de leurs propriétaires. L'étude considère aussi que dans le cas du cinéma, les employeurs réunissent le personnel de production, mettent à disposition l'équipement technique et dirigent le travail – notamment celui des équipes de scénaristes.

Les experts consultés par le Copyright Office se divisèrent au sujet de la règle des *works-made-for-hire* et des propositions de l'étude préparatoire⁵⁵. Cette règle a été défendue par les représentants des éditeurs de journaux ou patrons de presse (Elisha Hanson et Robert Gibbon), des éditeurs de musique religieuse (Ellen Jane Laurenz), de la MPAA (Edward A. Sargoy), par un professeur de Yale (Ralph S. Brown) et par un expert au sujet duquel aucune donnée biographique n'a pu être collectée (Edward Abbe Niles). Ces experts ont mobilisé plusieurs arguments déjà avancés par Borge Varmer. Ils étaient tous d'accord pour que des exceptions à la règle *des works-made-for-hire* puissent être négociées par contrat. Plusieurs d'entre eux ont présenté cette règle comme pratique et efficace, notamment au regard de la rareté des litiges qu'elle occasionnait. Selon eux, un changement de cette règle se traduirait seulement par la cession du copyright aux producteurs par contrat. L'avocat de la MPAA, Edward Sargoy, a rédigé la défense la plus détaillée de la règle des *works-made-for-hire*. Selon lui, l'attribution du copyright et du statut d'auteur devait être décidée par les contrats et non par la loi. Edward Sargoy a aussi critiqué la proposition d'attribuer le copyright à l'employeur tout en définissant l'employé comme auteur. L'avocat a estimé qu'un tel compromis entrerait en contradiction avec le droit international qui attribuait le copyright aux auteurs et les normes américaines qui permettaient aux seuls auteurs de prolonger la durée de protection des œuvres (on y reviendra). Edward Sargoy a également présenté la règle des *works-made-for-hire* comme une solution à un nouvel enjeu : la protection des enregistrements sonores. Enfin, Edward Sargoy a insisté sur le caractère collectif de la production cinématographique et sur le rôle prééminent du producteur-entrepreneur dans le financement et la coordination de ce travail collectif.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 145-155.

Trois autres experts consultés par le Copyright Office proposèrent des modifications ou l'abandon de la règle des *works-made-for-hire*. Professeur à NYU et président de la Copyright Society of the USA, Walter J. Derenberg a reconnu le bon fonctionnement de cette règle tout en soulignant le caractère factice de l'attribution du statut d'auteur à l'employeur. Il a proposé d'attribuer le copyright aux employeurs par délégation de la part des employés-auteurs. Walter Derenberg a aussi relativisé les difficultés pratiques que poserait cette distinction au regard de la Convention de Berne et des autres normes américaines. La règle des *works-made-for-hire* a été critiquée plus radicalement par l'avocat John Schulman, qui conseillait les guildes de dramaturges et de compositeurs. Selon ce dernier, attribuer le statut d'auteur à l'employeur était « indéfendable philosophiquement » et favorisait la concentration du travail intellectuel aux mains des employeurs, au détriment à la fois des créateurs et du public. L'avocat a écarté l'idée que l'attribution des œuvres aux employeurs suscitait peu de litiges. Selon lui, les compositeurs et leurs héritiers risquaient de s'affronter au sujet de la durée de protection des œuvres des années 1920 et 1930. John Schulman a proposé de rejeter toute norme attribuant le statut d'auteur aux employeurs, en estimant les normes du droit des brevets plus justes que celles du copyright. Enfin, la règle des *works-made-for-hire* a été jugée injuste et archaïque par le conseiller juridique de la guilde des scénaristes, Melville Nimmer. Ce dernier a proposé que la nouvelle loi définisse les droits des employeurs et employés sur le modèle des conventions collectives établies entre la guilde des scénaristes et les producteurs de télévision. L'employeur obtiendrait le monopole de l'exploitation des œuvres pour son seul média pendant sept ans. À l'issue de ces sept années, l'employeur perdrait son monopole et ne pourrait plus fabriquer de nouvelles œuvres. Dans le cas du copyright d'un scénario par exemple, il pourrait continuer à exploiter un film déjà réalisé mais ne pourrait pas en tourner un autre. Melville Nimmer a aussi recommandé de protéger l'employeur de la concurrence d'autres médias en interdisant temporairement la cession d'un copyright déjà cédé pour un média.

En 1961, le Copyright Office adressa ses recommandations au Congrès dans un rapport signé par le plus haut responsable de cette administration, le Register of Copyrights Abraham Kaminstein⁵⁶. Ce rapport avance que la règle des *works-made-for-hire*, établie de longue date par la loi et la jurisprudence, avait trois fondements : l'œuvre est produite à l'initiative de l'employeur et sous sa direction ; l'employé est rémunéré pour son travail ou son œuvre (« *his work* ») ; l'employeur payant tous les coûts et supportant tous les risques de perte financière, il

⁵⁶ A. Kaminstein, « Copyright Law Revision. Report of the Register of Copyrights on the General Revision of the U.S. Copyright Law », rapport cité, p. 85-87 pour les « works made for hire ».

devrait bénéficier de tous les gains générés par l'œuvre. Après avoir présenté la plupart des arguments des experts consultés, le Copyright Office a proposé d'attribuer le copyright à l'employeur et le statut d'auteur à l'employé, comme le recommandait le président de la Copyright Society of the USA.

Les recommandations du Copyright Office furent suivies d'une nouvelle série de consultations auprès de spécialistes du copyright, d'avocats, d'organisations professionnelles, d'administrations et d'autres groupes concernés par le Copyright Act⁵⁷. En 1965, à la veille des auditions parlementaires consacrées à la réforme, le Copyright Office a proposé un projet de loi accompagné de nouvelles recommandations⁵⁸. Il suivait cette fois l'avis des experts favorables au maintien de la règle des *works-made-for hire* et notamment de l'avocat de la MPAA Edward Sargoy. Ce dernier venait d'accéder à la présidence de la Copyright Society of the USA. Le Copyright Office a recommandé l'attribution du statut d'auteur et du copyright à l'employeur, toujours sous réserve de dispositions contraires prévues par contrat. Le Copyright Office a justifié son choix par des arguments avancés précédemment par Edward Sargoy et Borge Varmer. Ne pas attribuer le statut d'auteur aux employeurs risquait d'avoir des conséquences inattendues ou incertaines en matière de protection des œuvres à l'étranger. Le maintien de la règle en vigueur était plus pratique et plus simple. En définitive, les avantages de cette norme outrepassaient toutes les « difficulté conceptuelle » qu'elle posait. Le Copyright Office a présenté sa recommandation comme un compromis précautionneusement établi entre les intérêts légitimes des employés et employeurs.

Les représentants des organisations cinématographiques se sont de nouveau divisés lors des auditions menées par la commission de la justice de la Chambre des Représentants⁵⁹. Ils s'affrontèrent en référence à différentes normes. Comme lors des étapes antérieures de la réforme, la MPAA a revendiqué le maintien de la règle des *works-made-for-hire* que les guildes de scénaristes et de compositeurs voulaient voir remplacée par des normes inspirées du droit des brevets. Devant les parlementaires et dans un long rapport, les porte-paroles de la MPAA ont exprimé leur entier soutien aux recommandations du Copyright Office, en répétant ses arguments (qu'ils lui avaient eux-mêmes proposés). Edward Sargoy a avancé que la

⁵⁷ « Sixty-Fourth Annual Report of the Register of Copyrights for the Fiscal Year ending June 30, 1961 », Copyright Office, Library of Congress, 1962, p. 5-6. On n'a pu obtenir le compte-rendu de consultations.

⁵⁸ A. Kaminstein, « Supplementary Register's Report on the General Revision of the U.S. Copyright Law », rapport cité.

⁵⁹ « Copyright Law Revision », Hearings before Subcommittee no°3 of the Committee on the Judiciary, House of Representatives, 1965, p. 260-275 pour les prises de position de la Composers & Lyricists Guild of America, p. 308-314 pour la Writers Guild of America, p. 983-1070 pour la MPAA.

jurisprudence avait toujours reconnu l'employeur comme le propriétaire de tous les aspects d'une production littéraire. Citant l'étude de Borger Varmer, il a critiqué les représentants des scénaristes et compositeurs pour leurs références erronées au droit des brevets. Tout comme le Copyright Office, la MPAA a présenté ses recommandations comme un compromis satisfaisant les employeurs et leurs employés.

Devant les parlementaires, les représentant des scénaristes et des compositeurs ont remis en cause la conformité de la règle des *works-made-for-hire* avec le droit existant. Selon eux, l'attribution du copyright à l'employeur contredisait la Constitution et les intentions de ses rédacteurs, qui entendaient protéger les « auteurs véritables ». L'avocat des compositeurs, Leonard Zissu, a évoqué aussi une jurisprudence contraire à la règle des *works-made-for-hire* plus ancienne que celle citée par Borge Varmer et d'autres partisans de cette norme. L'avocat des compositeurs a aussi cité le manuel de droit de Melville Nimmer, le conseiller juridique des scénaristes déjà consulté par le Copyright Office. Selon Leonard Zissu, la réécriture de la loi était l'occasion de mettre un terme à une règle « anormale » du Copyright Act de 1909 et de satisfaire les intentions véritables de ses rédacteurs. Il a estimé que les commissions parlementaires de 1909 entendaient limiter son application aux œuvres collectives à plusieurs auteurs, plutôt qu'à des œuvres individuelles comme les scénarios ou les musiques de films. Ni les rédacteurs de la Constitution ni les législateurs de 1909 ne pouvaient prévoir la naissance et le développement du cinéma, de la radio et de la télévision, l'extension du salariat aux auteurs ou à des professions libérales comme les avocats, les médecins et les ingénieurs – et donc l'attribution de la qualité d'auteur à de « gigantesques entreprises de divertissement ». Après avoir prôné le respect des principes du copyright, l'avocat des compositeurs a reproché au Copyright Office de faire primer de supposés avantages pratiques sur l'équité que devait garantir la loi et sa réforme.

Toujours dans le cadre des commissions parlementaires, les représentants de la MPAA et des guildes de scénaristes et de compositeurs se divisèrent au sujet des conséquences de la règle des *works-made-for-hire* sur l'industrie cinématographique, les rémunérations des auteurs et les intérêts du public. Pour les porte-paroles des producteurs, cette norme satisfaisait les intérêts communs des entreprises, des auteurs, du public et des Etats-Unis. Selon Edward Sargoy, la règle des *works-made-for-hire* de 1909 avait régulé le développement de la « grande industrie » du cinéma. Dans son rapport, la MPAA a mesuré la grandeur de son industrie aux centaines de millions de dollars d'investissements et de rémunérations versées par les sociétés de production et de diffusion, à leurs effets sur le marché intérieur américain (un milliard et

de demi de dollars dépensés annuellement par les spectateurs) et à la contribution du cinéma à l'excédent commercial du pays (250 millions de dollars par an). Les représentants des producteurs ont avancé qu'à une époque où tant de médias se concurrençaient le temps libre et l'argent du public, des investissements à haut risque étaient nécessaires pour produire et diffuser des films satisfaisant les attentes des spectateurs. En calculant ces risques, le producteur tenait compte des revenus tirés d'exploitations parallèles des œuvres (sous forme d'enregistrements sonores, de pièces de théâtre, de téléfilms, de romans ou de suites) et des effets de ces exploitations parallèles sur celle du film. Les porte-paroles de la MPAA ont également justifié la règle des *works-made-for-hire* au regard des rémunérations des auteurs. À les croire, ces professionnels très bien payés ne partageraient aucun des « grands risques financiers » encourus par les producteurs et n'essayaient aucune perte en cas d'échec commercial. Enfin, la MPAA a évoqué certains droits obtenus par les scénaristes et compositeurs dans le cadre de leurs conventions collectives : des droits d'adaptation au théâtre et sous forme de romans, ainsi que des rémunérations additionnelles en cas de suite.

Tous ces arguments furent contestés par les représentants des scénaristes et compositeurs, pour qui la règle des *works-made-for-hire* bénéficiait aux sociétés de production au détriment des auteurs et du public. Selon l'avocat des compositeurs, les attentes et intérêts de l'employeur étaient satisfaits une fois obtenue l'œuvre requise pour son domaine d'activité. Il était injuste que l'employeur profite seul d'opportunités commerciales imprévues telles que l'exploitation de l'œuvre par un autre média. La cession du copyright à l'employeur discriminait aussi les auteurs salariés par rapport aux inventeurs et auteurs d'autres champs de production culturelle. Les éditeurs et producteurs de théâtre se satisfaisaient des seuls droits nécessaires à leurs activités, tout comme les employeurs des inventeurs, qui leur fournissaient pourtant des laboratoires et des formations techniques. Injuste pour les auteurs, la règle des *works-made-for-hire* contrevenait aussi aux intérêts du public : les auteurs étaient « naturellement » disposés à diffuser leurs œuvres plutôt que de les « laisser sur l'étagère », comme le faisaient des producteurs peu intéressés, inactifs ou en faillite. Alors que les représentants de la MPAA évoquaient les conventions collectives obtenues par leurs salariés, les porte-paroles des guildes de scénaristes et de compositeurs mettaient en avant l'importance de la loi pour contrebalancer leur faible pouvoir de négociation et un manque d'expertise juridique (deux arguments déjà avancés par Borge Varmer dans son étude sur les *works-made-for-hire*). Le compositeur Robert Dolan a déclaré aux parlementaires que les compositeurs et d'autres auteurs salariés ne pouvaient pas imposer leurs revendications par les grèves qui bénéficiaient à d'autres

travailleurs syndiqués. Selon lui, les producteurs disposaient de suffisamment de musique enregistrée et d'autres œuvres pour poursuivre leur activité sans que le public ne soit rapidement affecté par des grèves. Contrairement aux porte-paroles des producteurs, Robert Dolan a présenté le compositeur comme un individu précaire et moins bien rémunéré que d'autres professionnels comme les juristes, les médecins et les ingénieurs. A la figure de l'employeur-entrepreneur et seul preneur de risque, le même compositeur a opposé l'idée que les bénéfices des employeurs provenaient du travail et de l'investissement (intellectuel) de leurs employés. Il a présenté les investissements des créateurs comme la condition de possibilité, et même la source, des profits économiques et culturels du cinéma pour les Etats-Unis. Il a estimé que les profits générés par les films, quels que soient leurs responsables, ne pouvaient justifier la dépossession des auteurs.

« As the statistics of the motion picture memorandum show, that industry is indeed huge. In stressing the size of dollar investment and earnings abroad the memorandum ignores the fact that authorship too demands an investment by the creator – years of training and development. Such investment is indeed immeasurable in dollar value, no less in cultural and other values for America abroad. Nor could earnings here or abroad by these or any companies without the indispensable authorship embodied in their products. In any event, neither financial size nor earnings abroad can serve to justify the deprivation of copyright in any class of authors.

(...) It would seem at the very least the composer is entitled to is legal recognition that he does, in truth, write the music he writes. Also, he should be allowed to seek whatever income that music can bring him, from whatever avenues are available, so long as they do not create direct competition for the employer. Most of our laws evidence a healthy respect for the investment of a dollar. Why not give similar protection to the investment of a man's brain which is, after all, his most unique possession?⁶⁰ »

Les auditions à la Chambre des Représentants se conclurent par l'intervention de plusieurs autorités reconnues du copyright : deux responsables du Copyright Office (Abraham Kaminstein et Barbara Ringer) et deux membres de son comité d'experts (John Schulman et Melville Nimmer)⁶¹. Ces quatre experts s'étaient précédemment montrés favorables à une révision de la règle des *works-made-for-hire*, en proposant a minima de n'attribuer à l'employeur que la propriété des œuvres et non le statut d'auteur. Devant les parlementaires, aucun d'entre eux ne s'est prononcé contre cette règle. Melville Nimmer ne l'a pas évoquée. Abraham Kaminstein l'a de nouveau présentée comme un compromis entre les acteurs concernés dont les effets se feraient sentir dans la loi toute entière. Il ajoutait que les auteurs avaient déjà atteints certains de leurs objectifs dans le cadre de leurs conventions collectives et que leurs arguments étaient très insuffisants au regard des inconvénients pratiques de leurs

⁶⁰ *Ibid.*, p. 263 et 275.

⁶¹ *Ibid.*, p. 1857-1873 pour Abraham Kaminstein et Barbara Ringer, p. 1694-1719 pour John Schulman et p. 1809-1821 pour Melville Nimmer.

revendications. Un élu de la commission juridique de la Chambre des Représentants, Robert Kastenmeier, a interrogé John Schulman sur la cohérence entre la règle des *works-made-for-hire* et un principe du copyright qu'il entendait défendre, à savoir la protection du créateur individuel d'une œuvre. Après avoir rappelé son attachement à la cause des auteurs, John Schulman a justifié cette norme pour ses vertus pratiques et en raison de l'impossibilité d'identifier les auteurs d'œuvres collectives comme les films de cinéma et les encyclopédies. Selon lui, le cinéma était l'œuvre du réalisateur, du scénariste et de l'auteur de l'œuvre originale. Face aux difficultés posées par les œuvres collectives, la règle des *works-made-for-hire* était très proche de la solution juridique trouvée dans un pays où « l'auteur est roi », la France, où la loi a établi un mandataire unique des auteurs de films (comme on le verra plus loin) :

« my sympathies are oriented, both philosophically and personally, toward the man who puts the words on paper, that is the author. But let us take the practical situation. Who is the author of a motion picture? It is the product of a group of people. It is a combined effort of the man who wrote the original book, the man who wrote the screen treatment, the man who directed the picture.

One cannot say that any one person was the author of the ultimate product we call the picture.

They have had that same problem in France, where the author, the individual author, is king. Everything stems from the author. They have had to solve it by creating a mandatory agent for authors so as to have some entity with whom to deal. Take the publishing field. The publisher decides to have a series of textbooks on a subject. He speaks to his editors, he speaks to other people. They decide who should write the textbooks, whom they should invite to sit in, who should advise.

When the work is finally done, who is the author? Take an encyclopedia. Who is the author of an encyclopedia or dictionary? It is a joint effort, a composite effort. I think that, leaving aside philosophy, we have reached the point in this world where joint effort is as important in invention and in the creation of copyrighted works. There are many works that are joint in the sense that a group of people contributed to their creation.

Therefore, the recognition of this doctrine of works made for hire is an important element to keep the copyright system vital⁶². »

Relancé par le même parlementaire, John Schulman a concédé qu'il était possible d'identifier les auteurs de certaines parties d'une œuvre, mais que les contrats suffisaient à satisfaire leurs intérêts⁶³. John Schulman a dénoncé un problème plus général d'équilibre entre la loi et les droits négociables par contrat. Il regrettait que des groupes auditionnés cherchent à obtenir de la loi ce qu'ils pouvaient plus légitimement négocier par contrat.

Ainsi semblent s'être achevés les débats au sujet de la codification de la règle des *works-made-for-hire* par le Copyright Act de 1976. Les organisations de scénaristes et de compositeurs ne s'y opposèrent pas lors des auditions menées par le Sénat en 1966 et par les deux chambres

⁶² *Ibid.*, p. 1716-1717.

⁶³ *Ibid.*

dans les années 1970. Dans leurs rapports de 1975 et 1976, les rapporteurs des commissions parlementaires se prononcèrent en faveur de cette norme en répétant plusieurs arguments du Copyright Office⁶⁴. Ils la présentèrent comme un principe fondamental du copyright et comme un compromis soigneusement équilibré, dont la remise en cause rouvrirait d'autres points de négociation. Selon ces rapports, les amendements proposés par les scénaristes et les compositeurs pouvaient théoriquement améliorer leur pouvoir de négociation collective, mais leurs bénéfices pour les auteurs étaient incertains. On verra plus loin que les porte-paroles des producteurs ont obtenu satisfaction en contrepartie de quelques concessions aux organisations d'auteurs.

Les rémunérations des auteurs de films français

En relation avec leurs luttes de définition des auteurs et propriétaires des films, les négociateurs des lois française et américaine se divisèrent au sujet des droits économiques des auteurs. En France, les sociétés d'auteurs et les producteurs de films se disputèrent la gestion des rémunérations des auteurs.

Les projets de loi rédigés par la Commission de la propriété intellectuelle ont attribué à l'auteur un droit d'exploitation, qui comprend un droit de reproduction et un droit de représentation de son œuvre, c'est-à-dire le droit d'autoriser sa reproduction et sa diffusion⁶⁵. Ce droit peut être cédé gratuitement ou en l'échange d'une rémunération, en totalité ou seulement pour certains modes de diffusion. Par exemple, les projets de loi autorisent un auteur à céder le droit d'éditer un livre tout en conservant celui de le faire adapter au cinéma. Ils précisent aussi que la rémunération des auteurs doit être proportionnelle aux recettes d'exploitations, sauf si ces recettes ne peuvent être efficacement calculées ou contrôlées sans frais excessifs. Les membres de la Commission de la propriété intellectuelle ont justifié la rémunération proportionnelle afin d'associer l'auteur à l'exploitation de son œuvre et d'éviter qu'il ne souffre de contrats imprudents et inéquitables. Ces règles ont été adoptées par la loi du 11 mars 1957.

⁶⁴ John L. McClellan, « Copyright Law Revision », rapport n°94-473, Committee on the Judiciary, Senate, p. 104-105 ; Robert W. Kastenmeier, « Copyright Law Revision », rapport n°94-1476, Committee on the Judiciary, House of Representatives, p. 121.

⁶⁵ Voir « Travaux de la Commission de la propriété intellectuelle », rapport cité ; J. Escarra, « Le projet de loi français sur la propriété littéraire et artistique », art. cit.

Les membres de la Commission de la propriété intellectuelle ont débattu des modalités de rémunération des auteurs de films⁶⁶. Lors de leurs premières réunions, ils se sont accordés sur la nécessité de concilier deux principes : l'exploitation du film par le producteur et la gestion des rémunérations des auteurs par les sociétés d'auteurs. Les représentants de la SACD, de la SGDL et de la SACEM ont revendiqué le droit d'autoriser la projection publique des films leur permettant de calculer les revenus à verser aux auteurs et de contrôler leur perception. Le représentant du Bureau International de l'Édition mécanique, Alphonse Tournier, a proposé que le producteur s'entende avec les sociétés d'auteurs au sujet des rémunérations et que ces dernières soient légalement obligées de donner mandat au producteur d'agir en leur nom. Le rapporteur et le vice-président de la commission, Marcel Boutet et Paul Lerebours-Pigeonnière, ont objecté que tous les auteurs n'étaient pas membres d'une société de perception des droits d'auteur (tout particulièrement les écrivains). Selon ces derniers, le mandat légal du producteur ne devait pas dépendre d'une négociation avec une société d'auteur mais être absolu et nécessaire sous peine d'être inopérant ou de donner lieu à des contestations et à des procès incompatibles avec l'exercice paisible et lucratif de son industrie. Le projet d'ordonnance de 1945 disposait finalement que les conditions de rémunération des auteurs étaient définies par contrat entre le producteur les coauteurs ou leurs représentants (comme les sociétés d'auteurs). Pendant la durée d'exploitation prévue par ce contrat, le producteur était le mandataire des coauteurs ou de leurs ayants droit pour autoriser la projection du film.

Tout au long de la négociation de la loi du 11 mars 1957, les modalités de rémunération des auteurs de films ont été le principal enjeu de luttes entre les représentants des producteurs et les sociétés d'auteurs. Les organisations de scénaristes et de réalisateurs ont cherché à percevoir les rémunérations des auteurs directement auprès des salles de cinéma, comme le faisait la SACEM pour les compositeurs. Cette revendication avait été exprimée par les scénaristes et metteurs en scène de la Société des auteurs de films dès sa création en 1917⁶⁷. En 1939, la SACEM et la SACD ont envisagé de créer une société réunissant tous les auteurs de cinéma et percevant leurs recettes directement auprès des salles de cinéma⁶⁸. En 1948, la SACD a créé une Agence spécialisée dans la perception des recettes dans les salles de cinéma et proposé à la Commission intellectuelle un article disposant que les droits d'auteurs étaient perçus dans les salles de cinéma⁶⁹.

⁶⁶ Voir « Travaux de la Commission de la propriété intellectuelle », rapport cité

⁶⁷ J.-P. Jeancolas, J.-J. Meusy et V. Pinel, *L'Auteur Du Film*, op. cit., p. 39-40.

⁶⁸ Voir *Ibid.*, p. 113 et 120.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 139-142.

Les représentants des producteurs de films se sont opposé aux revendications des sociétés d'auteur et ont cherché à contrôler seul les rémunérations des auteurs. A la Libération, c'est principalement pour obtenir le droit d'exploitation des films que le Syndicat français des producteurs de films a défendu l'assimilation des producteurs à des auteurs. Les syndicats français de producteurs et de distributeurs de films ont demandé l'application de la loi du 20 novembre 1943 relative au droit d'édition et de représentation des œuvres cinématographiques, qui mettait fin au droit de la SACEM d'autoriser la projection d'un film en contrepartie d'une redevance de 3% sur les recettes nettes⁷⁰. Producteurs et distributeurs ont présenté la perception de recettes par la SACEM comme une survivance du temps du muet. Ils ont dénoncé le montant des recettes perçues par la SACEM pour le compte des compositeurs (70 millions de francs en 1942-1943), qu'ils jugeaient excessif au regard des rémunérations versées par les producteurs aux metteurs en scène (24 millions de francs) et aux auteurs littéraires, adaptateurs et dialoguistes (26 millions de francs). Producteurs et distributeurs avançaient aussi que les compositeurs avaient reçu moins d'un tiers des sommes prélevées, le reste bénéficiant à d'excessifs frais de gestion de la SACEM (17 millions de francs) ou à des éditeurs et auteurs littéraires « dont le lien avec la musique du film est passager et même inexistant ». Le conflit opposant la SACEM aux syndicats de producteurs et de distributeurs a été arbitré par la Direction générale du cinéma, qui a décidé de réduire le montant des droits perçus par la SACEM⁷¹. En 1951, Charles Delac a proposé d'abandonner la revendication du statut d'auteur en contrepartie du statut de mandataire obligatoire des ayants droit, qui garantirait aux producteurs un monopole de la perception des recettes auprès des distributeurs ou des salles de cinéma, ainsi que leur contrôle du versement des rémunérations des auteurs⁷².

A l'issue des nombreuses consultations organisées par la Commission de la propriété intellectuelle et différents ministères, le projet de loi présenté au Parlement en 1956 prévoyait que « les auteurs de l'œuvre cinématographique étaient liés au producteur par un contrat qui, sauf clause contraire, emportait cession à son profit du droit exclusif d'exploitation ». Cette règle dite de la « présomption de cession » attribue au producteur la gestion des droits d'auteurs à moins qu'il n'en soit décidé autrement par contrat.

⁷⁰ « A propos des droits d'auteur », *Le Film français*, n°2, 15 décembre 1944 ; « Les syndicats français et la SACEM », *Le Film français*, n°3, 22 décembre 1944. Voir le chapitre 1.

⁷¹ J. Martin-Lavallée, « Les droits d'auteur en matière d'exploitation », *Le Film français*, n°14 et n°14, 9 et 16 mars 1945 ; « Règlement général des redevances dues à la S.A.C.E.M. par les exploitants de spectacles cinématographiques », *Le Film français*, n°18, 10 août 1945.

⁷² Voir Charles Delac, « Entrepreneur, chef d'orchestre ou auteur ? », art. cit.

Les parlementaires se sont divisés au sujet de la norme de la présomption de cession⁷³. Les commissions de l'éducation et de la justice de l'Assemblée nationale ont proposé sa suppression. La députée Madeleine Marzin l'a justifié pour garantir aux auteurs de films une rémunération proportionnelle et pour ne pas les désavantager par rapport à d'autres catégories d'auteurs. Devant le Conseil de la République, le sénateur Léo Hamon a proposé la suppression de la même règle au nom de la liberté contractuelle et afin de ne pas défavoriser les parties les plus faibles lors de la négociation des contrats, qu'il estimait être les auteurs. Les rapporteurs des commissions de la presse de l'Assemblée nationale et du Conseil de la République, Roland Dumas et Georges Lamousse, ont déposé des amendements en faveur de la perception des recettes par les producteurs de films. Roland Dumas a justifié son amendement en définissant le producteur comme la personne à l'initiative de l'exploitation de l'œuvre et le « comptable de l'entreprise » assurant le financement et la distribution des recettes. Georges Lamousse a défendu la perception des recettes par les producteurs au motif que les exploitants de salles craignaient une comptabilité trop tracassière s'ils devaient verser des rémunérations à différents organismes. Le parlementaire a proposé de retirer son amendement si la perception des recettes de tous les auteurs de films était assurée par une seule organisation, qu'il s'agisse ou non de la SACEM. Les rapporteurs du projet de loi, Jacques Isorni et Jean Périquier, ont avancé que la règle de la présomption de cession accordait seulement au producteur le droit d'exploiter un film et ne portait pas atteinte à la rémunération proportionnelle des auteurs ou à la liberté de contrat. Devant l'Assemblée nationale, le Secrétaire d'Etat aux Arts et Lettres a déclaré que la règle de la présomption de cession garantissait au mieux les intérêts des auteurs et des autres personnes intéressées. Selon lui, la modification de cette règle risquait de remettre en cause un compromis obtenu au prix d'une longue négociation. L'Assemblée nationale et le Conseil de la République ont finalement adopté la règle de la présomption de cession.

Les rémunérations des auteurs non-salariés américains

Les organisations cinématographiques américaines se divisèrent aussi au sujet des modalités de rémunération des auteurs de films. Ces rémunérations furent un enjeu des luttes autour de la règle des *works-made-for-hire* et des normes de renouvellement du copyright.

⁷³ Voir « Propriété littéraire et artistique », débats parlementaires de l'Assemblée nationale, Journal Officiel de la République française, n°40, séance du 20 avril 1956, p. 1428-1439 ; « Propriété littéraire et artistique », débats parlementaires du Conseil de la République, Journal Officiel de la République française, séance du 31 octobre 1956, p. 2154-2165.

Les rémunérations des auteurs étaient un enjeu des négociations autour de la règle des *works-made-for-hire*, qui autorise la cession complète du copyright des auteurs salariés en contrepartie de leur salaire, sauf exceptions contractuelles. Les organisations cinématographiques se sont également divisées à propos des rémunérations des auteurs non-salariés comme les écrivains cédant les droits d'adaptation de leurs livres et comme la fraction des scénaristes et compositeurs de cinéma qui vendaient les droits de leurs œuvres aux sociétés de production. Leurs luttes ont essentiellement porté sur les règles relatives au renouvellement du copyright. Lors de la réécriture du Copyright Act, la loi américaine disposait qu'une œuvre était protégée pendant 28 ans à compter de sa date de publication et pouvait être protégée pendant 28 années supplémentaires à la demande de l'auteur ou du propriétaire du copyright. 28 ans ou 56 ans après la publication de l'œuvre, cette œuvre passait dans le domaine public et pouvait donc être reproduite ou diffusée sans autorisation et contrepartie financière. Le propriétaire d'un copyright pouvait le renouveler dans le cas des œuvres posthumes ou réalisées dans le cadre d'un emploi. Dans tous les autres cas, l'auteur et ses héritiers pouvaient renouveler le copyright des œuvres et en redevenir les propriétaires, même lorsqu'ils avaient précédemment cédé leurs propriétés.

Le Copyright Office a confié à James Guinan et Barbara Ringer la préparation d'études sur la durée du copyright et son renouvellement⁷⁴. Selon ces deux juristes, le renouvellement du copyright était censé servir deux objectifs principaux. Premièrement, il bénéficiait au public en permettant que des œuvres passent plus rapidement dans le domaine public. Deuxièmement, il accordait une seconde chance aux auteurs et à leurs familles, en leur permettant de bénéficier du succès d'une œuvre qu'ils avaient précédemment vendue pour une somme fixe. Selon Barbara Ringer, cette règle avait effectivement bénéficié à certains auteurs et héritiers et contribué au renforcement du pouvoir de négociation collective des auteurs au cours des décennies précédentes. Mais le renouvellement du copyright était une manière très inefficace et pénible de parvenir à ce résultat. Selon l'experte, cette règle était paternaliste, contraire à la liberté contractuelle et difficile à mettre en œuvre. Elle nuisait beaucoup aux intérêts des éditeurs et propriétaires des œuvres et réduisait par conséquent la valeur et la diffusion des œuvres. Bref, elle présentait plus d'inconvénients que d'avantages. Néanmoins, toujours selon Barbara Ringer, la règle était la seule à protéger les intérêts et le pouvoir de négociation des auteurs. Sa remise en cause éloignerait les Etats-Unis de la plupart des pays étrangers, où la

⁷⁴ James J. Guinan, Jr., « Duration of Copyright », Copyright Office of the United States, Library of Congress, 1957 ; Barbara A. Ringer, « Renewal of Copyright », Copyright Office of the United States, Library of Congress, 1960.

liberté contractuelle et l'aliénabilité des œuvres étaient limitées au bénéfice des auteurs et héritiers, au motif que les œuvres n'étaient pas des biens économiques ordinaires. Barbara Ringer a proposé et évalué différentes alternatives déjà codifiées dans d'autres pays ou envisagées par les projets de lois américains des années 1920 et 1930⁷⁵.

Comme l'avait anticipé Barbara Ringer, la durée du copyright et son renouvellement ont été l'un des sujets les plus débattus par les experts et représentants d'organisations professionnelles⁷⁶. Les conseillers juridiques de la MPAA et des guildes de scénaristes et de compositeurs ont soutenu l'extension de la durée de protection des œuvres et son calcul en fonction de la mort de l'auteur, tout en se divisant au sujet du renouvellement du copyright. Selon le conseiller juridique des scénaristes, Melville Nimmer, la double durée du copyright devait être abandonnée, mais la restitution du copyright à l'auteur devrait être préservée et rendue plus efficace. Il proposait de limiter dans le temps la durée de cession des droits d'une œuvre : dix ans pour les films de cinéma, plus longtemps pour un livre et moins longtemps pour la télévision et la presse. Le copyright devait ensuite revenir à l'auteur ou à ses héritiers sans aucune formalité. D'autres experts consultés par le Copyright Office ont proposé de remplacer la règle de renouvellement du copyright par d'autres règles censées bénéficier aux auteurs⁷⁷. Aux côtés des représentants des éditeurs et auteurs de journaux, d'un professeur de Cornell et de responsables de la Copyright Society of the USA et de la division du copyright de l'American Bar Association, l'avocat de la MPAA a revendiqué l'abandon de la règle de renouvellement du copyright et défendu la « liberté contractuelle », c'est-à-dire le droit pour l'auteur de céder – et l'éditeur ou le producteur d'acquérir – tout ou partie des droits de reproduction et de

⁷⁵ Barbara Ringer a proposé les mesures suivantes : restituer le copyright à l'auteur tout en autorisant ses éditeurs à continuer de diffuser en l'échange de rémunération versées aux auteurs : obliger les contrats à préciser la nature exact de chaque droit cédé ; interdiction sauf exceptions la cession du copyright en échange d'une somme forfaitaire (comme l'a établi la loi française) ; obliger les contrats à préciser des éléments de la transaction comme la durée de cession de chaque droit, la rémunération, la date limite de première exploitation de l'œuvre ; la restitution du copyright à l'auteur en cas de non-exploitation de l'œuvre par l'acquéreur des droits ; attribuer aux sociétés d'auteurs le contrôle de la répartition des rémunérations. Voir *Ibid.*

⁷⁶ Voir J. J. Guinan, Jr., « Duration of Copyright », p. 85-104 ; B. A. Ringer, « Renewal of Copyright », rapport cité, p. 225-237.

⁷⁷ Le délégué général de la Record Industry Association of America a proposé que la loi définisse un montant minimum de rémunération à verser aux auteurs en contrepartie de l'utilisation de leurs propriétés. L'ancien conseiller juridique des dramaturges et compositeurs, John Schulman, a présenté le principe du renouvellement des copyrights comme une spécificité ancienne du droit américain, héritée du Statute of Ann britannique de 1710. Il a rappelé que d'autres pays avaient adoptés d'autres moyens pour garantir à l'auteur le plein bénéfice de l'exploitation de sa propriété, comme des réglementations contractuelles. Selon lui, si la structure du copyright américain n'était pas modifiée, le renouvellement du copyright au profit de l'auteur devait être maintenu et étendu. Le nouveau Copyright Act devait clarifier les droits de l'auteur et de ses héritiers en matière de renouvellement et inclure des garde-fous protégeant l'auteur contre des contrats inéquitables. John Schulman a défendu le principe du renouvellement du copyright en invoquant l'impossibilité de prévoir le succès d'une œuvre et la position de faiblesse des auteurs lors de la négociation de leurs contrats. Voir *Ibid.*

diffusion, pour toute la durée de protection du copyright, en l'échange de tout type et montant de rémunération. Les experts consultés ont été nombreux à estimer que le renouvellement du copyright était trop complexe et peu profitable aux auteurs. Comme d'autres juristes, les avocats de la MPAA et de l'Authors League ont avancé que le pouvoir de négociation des auteurs et de leurs organisations rendait inutile l'adoption de règles censées prémunir les auteurs de contrats peu profitables.

En 1961, le Copyright Office a publié des recommandations qui n'avaient été défendues par aucun des experts consultés⁷⁸. Comme le souhaitaient la majorité d'entre eux, le Copyright Office a proposé une extension de la durée de protection des œuvres. En revanche, il a préconisé que la durée de protection d'une œuvre demeure basée sur sa date de diffusion plutôt que sur la mort de l'auteur, ainsi que le maintien d'une double durée de protection (28 ans et 48 années supplémentaires en cas de renouvellement). Le Copyright Office a également recommandé de limiter à vingt ans la cession de droits en l'échange d'une somme fixe. Le Copyright Office entendait ainsi permettre aux œuvres d'accéder rapidement au domaine public, protéger les auteurs et leurs familles, encourager les exploitations des œuvres et limiter les litiges posés par le renouvellement des copyrights. Les recommandations du Copyright Office lui ont valu l'équivalent juridique d'une volée de bois vert de la part des représentants des éditeurs, des producteurs et des auteurs de différents champs⁷⁹. Les organisations d'auteurs ont défendu la restitution du copyright à l'auteur en évoquant son faible pouvoir de négociation et l'incertitude quant aux succès des œuvres. Elles se sont opposées à une non-restitution du copyright à l'auteur en cas de rémunération proportionnelle aux recettes, en estimant que certains contrats rendraient illusoire cette forme de rémunération. Les éditeurs et producteurs de films ont défendu la liberté contractuelle en insistant sur le pouvoir de négociation des auteurs et en affirmant que vingt années étaient loin de suffire à une exploitation convenable des œuvres.

Ces divisions ont mis à mal le projet de réforme pendant plusieurs années. Dans son projet de loi de 1965, le Copyright Office s'est rangé à l'avis de la majorité des organisations professionnelles. Il a préconisé une durée de protection prolongée à 50 ans après la mort de l'auteur et à 75 ans après la publication ou 100 ans après la création d'une œuvre réalisée dans le cadre d'un emploi. Le Copyright Office a estimé que le premier avantage de ce système était d'être conforme aux lois de la majorité des Etats non-communistes. Le projet a également

⁷⁸ Voir A. Kaminstein, « Copyright Law Revision. Report of the Register of Copyrights on the General Revision of the U.S. Copyright Law », rapport cité, p. 45-55 et 90-94.

⁷⁹ A. Kaminstein, « Supplementary Register's Report on the General Revision of the U.S. Copyright Law », rapport cité, p. 48-49

cherché à concilier les revendications des auteurs et des entreprises en disposant que le copyright pouvait être restitué à l'auteur au bout de 35 ans (et non plus 20 ans), mais seulement si l'auteur ou ses héritiers en faisaient la demande. Il disposait que l'auteur récupérant son droit de propriété ne pouvait s'opposer à l'exploitation d'œuvres dérivées, en interdisant par exemple à une société cinématographique de continuer à exploiter l'adaptation d'un livre. Le projet excluait du champ d'application de cette norme les œuvres produites dans le cadre d'un emploi.

Lors des auditions parlementaires, ces nouvelles dispositions ont été soutenues par l'Authors' League et par les représentants des éditeurs. La MPAA a de nouveau affirmé son opposition de principe au renouvellement du copyright. Elle a toutefois accepté les propositions du Copyright Office à condition d'obtenir entière satisfaction au sujet de la règle des *works-made-for-hire*. A plusieurs reprises, les producteurs de cinéma ont menacé de s'opposer à la révision du Copyright Act si ces « compromis » n'étaient pas préservés. Pour les représentants des compositeurs et des scénaristes, le fait qu'un auteur salarié ne puisse renouveler un copyright était une raison de plus de s'opposer à la règle des *works-made-for-hire*. Les porte-paroles des scénaristes et des compositeurs ont néanmoins présenté le projet de loi comme un progrès. En conclusion des auditions parlementaires, le haut responsable du Copyright Office a présenté les dispositions relatives à la durée du copyright comme les plus importantes et les plus consensuelles du projet de loi. Ses recommandations ont été soutenues par les commissions de la justice de la Chambre des Représentants et du Sénat⁸⁰.

Le droit moral et les droits moraux des auteurs de films

En France, la codification du droit moral a fait l'objet de vives résistances de la part des producteurs de films. Aux Etats-Unis, cette norme a été écartée dès l'entame des négociations.

Les membres de la Commission de la propriété intellectuelle se sont très rapidement accordés sur une définition du droit moral et sur la nécessité de le codifier⁸¹. Le rapporteur Marcel Boutet a plaidé pour une définition la plus large possible du droit moral de l'auteur, en tant que droit « au respect de sa qualité, de son nom, et à l'intégrité de son œuvre ». L'un des premiers articles du projet d'ordonnance de 1945 dispose que « le droit de l'auteur au respect de sa qualité, de son nom et de son œuvre est transmissible à cause de mort, perpétuel, inaliénable et imprescriptible. Il est attaché à la personne de l'auteur et de ses ayants droit ».

⁸⁰ J. L. McClellan, « Copyright Law Revision », rapport cité, p. 108 ; R. W. Kastenmeier, « Copyright Law Revision », rapport cité, p. 124.

⁸¹ « Travaux de la Commission de la propriété intellectuelle », rapport cité, p. 44-45.

Les membres de la Commission de la propriété intellectuelle ont présenté ce droit comme le principe fondamental du droit d'auteur. Dans son avis sur le projet d'ordonnance, son secrétaire François Hepp a défini le droit d'auteur comme un « droit de propriété incorporelle », dont le cœur serait le droit moral tel qu'il avait été défini par la jurisprudence internationale des cinquante années précédentes : droit de divulguer l'œuvre, le droit de veiller à son intégrité esthétique, droit de repentir et droit au retrait⁸². Toujours selon le secrétaire de la commission, le droit moral était fondement des droits patrimoniaux (ou économiques) de l'auteur, et non une dimension distincte, ou « idéale » du droit d'auteur.

Comme lors des luttes de l'entre-deux-guerres, le droit moral a été l'un des principaux sujets de discorde entre les organisations de producteurs, de scénaristes et de réalisateurs français. Le président d'honneur de la Fédération internationale des associations de producteurs de films, Charles Delac, a accepté que les producteurs ne soient pas définis comme des auteurs à condition que le droit moral soit inutilisable contre lui et ne soit pas une « machine de guerre tournée contre son indépendance »⁸³. Selon l'avocat du Syndicat français des producteurs de films, Jean Rapoport, le droit moral des coauteurs permettait de « reprendre d'une main ce qui a été cédé – et payé – de l'autre »⁸⁴. La charte de la production cinématographique adoptée par la FIAPF en 1951 proclame la nécessité de réglementer l'exercice du droit moral « en considération des nécessités de la production et de l'exploitation cinématographique de l'œuvre pendant toute la durée du contrat intervenant entre les parties »⁸⁵. Elle recommande que tout litige au sujet du droit moral des coauteurs n'interrompe pas l'exploitation du film et ne puisse donner lieu, en cas de victoire des auteurs, qu'à des dommages et intérêts et au droit de refuser de signer l'œuvre. Contre les revendications des producteurs, le porte-parole de l'Association des auteurs de films et de la Fédération internationale des auteurs de films, Carlo Rim, a présenté toute limitation du droit moral comme une atteinte à la qualité d'auteur. Il a défendu le droit moral des auteurs de films en tant que moyen d'éviter que leurs œuvres ne soient remontés par les producteurs. Carlo Rim a remis en cause l'idée d'abus du droit moral en soulignant le sens des responsabilités des auteurs et leurs préoccupations pour le bon fonctionnement de l'industrie. C'est aussi au nom du droit moral que Carlo Rim a défendu la perception de droits d'auteurs directement auprès des salles de cinéma :

⁸² *Ibid.*, p. 35-36.

⁸³ C. Delac, « Entrepreneur, chef d'orchestre ou auteur ? », art. cit.

⁸⁴ « La question du droit d'auteur sera discutée à Venise. Deux opinions autorisées », art. cit.

⁸⁵ « Réunie en assemblée générale à Venise, la Fédération internationale des producteurs de films a adopté d'importantes résolutions », art. cit.

« Carlo Rim : Au moment où va être déposé au Parlement le projet de loi sur la Propriété Intellectuelle – projet auquel je m'honore d'avoir collaboré – la Confédération des Producteurs s'agite, s'énerve, s'affole. Il s'agit d'arracher à l'auteur jusqu'à sa qualité d'auteur, il s'agit d'abattre ou d'annexer ce DROIT MORAL qui résume et contient la notion même de l'auteur, qui représente sa suprême sauvegarde. Cela, nous ne le permettrons pas. (...) Les auteurs n'ont jamais fait un usage abusif de leur droit moral. Mais les producteurs savent bien que tant qu'il existera un droit moral, ils ne pourront impunément mutiler nos films après leur sortie et sans notre agrément. Le retentissant procès que les Auteurs ont gagné contre les Producteurs en avril 1949, et qui consolidait la jurisprudence en matière de droits d'auteur, a démontré que le producteur ne saurait en aucun cas se substituer à l'auteur, dont il n'est que le mandataire.

(...) Comment pourrions-nous accepter de voir tel réalisateur plus ou moins fameux signer froidement un devis de quatre-vingts millions, tout en sachant fort bien qu'il dépensera le double ! De tels agissements sont inadmissibles et portent un grave préjudice à notre industrie toute entière. Jeanson a dit récemment, et je l'approuve, « on appelle DEPASSEMENT au cinéma ce qu'on appelle ABUS DE CONFIANCE partout ailleurs

Le Film français : Pour en revenir à l'offensive des producteurs contre le droit moral, et pour conclure, je vous demande s'il existe à votre avis un remède, une solution à ce grave problème ?

Carlo Rim : Une seule solution : LA PERCEPTION DANS LES SALLES DE NOS DROITS D'AUTEURS DE CINEMA⁸⁶. »

Tout en célébrant le droit moral en tant que fondement du droit d'auteur, les membres de la Commission de la propriété intellectuelle ont restreint ses conditions d'exercice conformément aux souhaits des organisations de producteurs⁸⁷. La plupart de ces limitations ont été prévues dès le projet de 1945. Après une longue discussion (non retranscrite), les membres de la Commission de la propriété intellectuelle se sont mis d'accord pour désigner l'un des coauteurs d'un film comme l'arbitre des modifications à faire subir aux œuvres de chacun des coauteurs pour respecter les exigences de l'art et de la technique cinématographique. A défaut d'un tel contrat, leur projet disposait qu'un tel auteur serait désigné par le tribunal civil. La Commission a aussi considéré « qu'il serait inadmissible que des œuvres qui concourent à la réalisation du film pussent être retirées par suite du mauvais vouloir de son auteur et compromettre ainsi le travail de tous les coauteurs ». A ce motif, elle a adopté un article autorisant les coauteurs à utiliser la contribution inachevée d'un auteur, tout en réservant à ce dernier le droit d'être ou non reconnu comme un coauteur. Enfin, le projet de loi prévoit que seul un tribunal peut interdire la représentation d'un film en cas infraction au droit moral. D'autres conditions d'exercice du droit moral ont été énoncées par la loi du 11 mars 1957. Elle dispose que le droit moral ne peut être exercé que sur l'œuvre cinématographique achevée d'un commun accord entre le producteur et les coauteurs. Les membres et dirigeants de la Commission de la propriété intellectuelle ont justifié ces dispositions au nom des intérêts économiques des producteurs et des risques d'abus du droit moral :

⁸⁶ « M. Carlo Rim, Président de l'Association des Auteurs de Films, nous dit : », art. cit.

⁸⁷ Voir « Travaux de la Commission de la propriété intellectuelle », rapport cité, p. 86-87.

« Les rapports entre les auteurs d'une œuvre cinématographique et le producteur posent pour les uns et pour les autres des questions pratiques extrêmement importantes.

Si les intérêts des auteurs sont réglés par les principes généraux du droit d'auteur, ceux des producteurs doivent être envisagés non seulement en face et en fonction de ces principes, mais également en face et en fonction des réalités auxquels ils ont à faire face.

Le producteur a en effet la charge d'intérêts industriels, commerciaux et financiers souvent considérables. C'est lui qui supportera les conséquences les plus lourdes si l'œuvre cinématographique échoue.

Il importe donc que, tant au cours de la réalisation de l'œuvre qu'au cours de son exploitation, il ne soit pas perpétuellement gêné par les droits communs des co-auteurs, ou par leurs intérêts parfois divergents⁸⁸. »

Pareilles divisions n'ont pas eu l'occasion d'advenir lors de la rédaction du Copyright Act de 1976. Dès le début cette négociation, le Copyright Office a écarté la possibilité de codifier le droit moral. Il a confié à William Strauss la rédaction d'une étude préparatoire sur ce sujet⁸⁹. La thèse de ce dernier était que le droit moral était suffisamment protégé aux Etats-Unis et n'était pas un obstacle à la ratification de la Convention de Berne, contrairement à ce qu'avaient avancé des juristes européens et américains⁹⁰.

William Strauss a commencé par relativiser la protection du droit moral dans les pays membres de l'Union de Berne, en examinant les lois, la jurisprudence et la doctrine de ces pays et en privilégiant deux Etats « pionniers » en matière de théorisation du droit moral : la France et l'Allemagne. L'étude avance que la Convention de Berne et les tribunaux européens restreignait le droit moral au droit de paternité et au droit de s'opposer à des modifications de l'œuvre portant atteinte à la réputation de l'auteur. Dans ces mêmes pays, d'autres dimensions du droit moral étaient en contradiction avec les clauses des contrats, comme le droit de créer ou de refuser de créer une œuvre. Le droit au retrait n'avait pas encore fait l'objet de litiges et ses conditions d'exercice très restrictives n'en faisaient guère plus qu'une illusion. L'étude constate aussi que le droit moral était protégé très différemment dans les pays membres de la Convention de Berne. Il était codifié par les lois autrichienne, française, italienne et portugaise. Une ou plusieurs dimensions du droit moral étaient codifiées par différentes lois belges, allemandes et néerlandaises. Dans d'autres pays, il était protégé par la seule jurisprudence. En Grande-Bretagne et la Suisse, les auteurs ne bénéficiaient que de droits personnels reconnus à tous. L'étude souligne aussi que la durée de protection du droit moral varie dans les pays

⁸⁸ *Ibid.*, p. 17. Les mêmes justifications ont été énoncées par Jean Escarra dans sa présentation du projet de loi de 1954. Voir « Le projet de loi français sur la propriété littéraire et artistique », art. cit.

⁸⁹ William Strauss, « The Moral Right of the Author », Copyright Office of the United States, Library of Congress, juillet 1959.

⁹⁰ William Strauss fait référence à Stephen P. Ladas, *The international protection of literary and artistic property*, New York, Macmillan, 1938 ; Martin A. Roeder, « The Doctrine of Moral Right: A Study in the Law of Artists, Authors and Creators », *Harvard Law Review*, 1940, n° 53, p. 554 ; Arthur S. Katz, « The Doctrine of Moral Right and American Copyright Law », *Southern California Law Review*, 1951, n° 24, p. 375-390.

européens. Selon William Strauss, les différences entre la loi française de 1957 et un projet de loi allemand de mars 1954 ne présageaient pas une rapide harmonisation du droit européen.

Dans la seconde partie de son étude, William Strauss a soutenu que la plupart des droits dits moraux étaient protégés par les cours américaines sur la base d'autres normes que celles du copyright, comme le droit des contrats tacites, le droit de la concurrence et le droit de la diffamation. La seule différence majeure entre les législations française et américaine était l'inaliénabilité du droit moral français. L'étude relativise cette différence en considérant que les normes européennes n'empêchaient pas à l'auteur de suspendre ses droits moraux par contrat. Pour questionner l'inaliénabilité du droit moral français, William Strauss a cité deux membres de la Commission de la propriété intellectuelle, Marcel Plaisant et son président Jean Escarra. A propos d'un litige ayant opposé un sculpteur insatisfait d'un buste à un commanditaire pressé de se voir livré, Marcel Plaisant et Jean Escarra considéraient qu'un auteur pouvait être obligé de livrer une œuvre commandée par contrat. Marcel Plaisant le justifiait afin d'éviter des abus du droit moral, tandis que Jean Escarra y voyait une fragilisation des fondements du droit d'auteur.

Sans surprise, William Strauss a finalement plaidé contre la codification du droit moral. Selon lui, l'idée que ce droit était insuffisamment protégé aux Etats-Unis reposait sur une observation superficielle de la jurisprudence et sur des différences de vocabulaires et de structure des droits américains et étrangers :

« We come to the final conclusion that, under different names and by different procedures, the Anglo-Saxon law resembles the French law more than may seem at first blush. To arrive at this conclusion we simply have to forget whether the moral right is or is not subject to alienation. (...) In our view, the contention that the author's rights of personality are not sufficiently protected in the United States, and the belief that there is an irreconcilable breach between European and American concepts of protection of author's personal rights, seem to be dispelled by close scrutiny of the court decisions here and abroad. (...) Given the same facts, the large majority of courts in America and abroad employ the same reasonable and equitable standards for the protection of author's personal rights. This similarity of protection has been obscured by the differences of approach and terminology. There is a considerable body of precedent in the America decisions to afford to our courts ample foundations in the common law for the protection of the personal rights of authors to the same extent that such protection is given abroad under the doctrine of moral right⁹¹. »

A la différence des autres études préparatoires du Copyright Office, le travail de William Strauss n'a pas été accompagné d'avis d'experts. Ses conclusions faisaient peut-être l'objet d'un consensus. Il est plus probable que d'autres juristes n'aient pas été sollicités. En 1945, un avocat et un membre du conseil d'administration de la guilde des scénaristes américains se

⁹¹ *Ibid.*, p. 142.

plaignaient que le droit moral ne soit pas suffisamment protégé par les cours américaines⁹². Quoi qu'il en soit, le Copyright Office a fait sienne les recommandations de William Strauss et écarté la possibilité de codifier le droit moral⁹³. Il a justifié son choix en affirmant que le droit moral des auteurs était déjà protégé par le droit des contrats tacites, par le droit de la concurrence et par le droit de la diffamation. Le Copyright Office craignait sans doute que son projet de loi connaisse le même sort que ceux des années 1920 et 1930, qui furent abandonnés notamment après des divisions au sujet du droit moral. Le droit moral n'a pas été mentionné pendant la suite des négociations.

Les relations des négociateurs

On objectivera d'abord les corpus juridiques et les principes d'évaluation des normes qui ont servi à définir et à légitimer les lois françaises et américaines. On analysera ensuite les relations et rapports de pouvoir qui ont structuré ces deux lois.

Les normes de la réécriture des normes

Pour concevoir, exprimer et justifier leurs recommandations, les membres et experts de la Commission de la propriété intellectuelle et du Copyright Office ont mobilisé un vaste corpus de textes juridiques. Leurs corpus incluent d'abord le droit de la propriété littéraire et artistique en vigueur dans leurs pays : des textes de loi, des décisions de justices, des conventions internationales (la Convention de Berne et/ou la Convention universelle du droit d'auteur) et, plus rarement, des contrats (comme les conventions collectives américaines). Les négociateurs ont aussi mobilisé la doctrine, c'est-à-dire des prises de position écrites ou orales de spécialistes du droit d'auteur et du copyright, notamment lorsque certaines questions n'étaient pas ou peu tranchées par la loi en vigueur (comme la définition de l'auteur de film du côté français). Les juristes des deux pays ont fait un travail d'historiens du droit : leurs corpus incluaient des lois et projets de lois antérieurs, comme le projet de loi Jean Zay du côté français et les projets de révision du Copyright Act de l'entre-deux-guerres. Les membres des commissions françaises et américaines se sont livrés à un vaste travail de comparaison juridique internationale. Le rapport de Marcel Boutet sur le cinéma mentionne au moins six lois étrangères et celui de Borge Varmer sur les *works-made-for-hire* en évoque onze. Les juristes

⁹² Voir Morris E. Cohn, « Author's Moral Rights: Film and Radio », art. cit. ; Lester Cole, «

⁹³ Abraham Kaminstein, « Copyright Law Revision. Report of the Register of Copyrights on the General Revision of the U.S. Copyright Law », rapport cité, p. 4.

du Copyright Office et de la Commission de la propriété intellectuelle ont presque exclusivement fait référence à des textes de droit. Ils ne citent jamais de critiques, d'écrivains, d'artistes et d'autres auteurs. Nulle trace non plus de travaux d'économistes ou d'historiens, à l'exception d'une étude peu citée du Copyright Office sur la place des industries culturelles dans l'économie américaine⁹⁴. Les juristes des deux pays ont surtout mobilisé des textes sur la propriété littéraire et artistique. De rares exceptions sont leurs références au droit de la propriété ordinaire et aux droits de la personnalité pour présenter les principes généraux du droit d'auteur et, aux Etats-Unis, le droit des brevets et la jurisprudence sur la diffamation. Très vastes, ces corpus sont cependant non-exhaustif : les juristes ont mobilisé seulement une fraction de la jurisprudence, du droit étranger et du droit ancien relatifs la propriété artistique. Enfin, ce corpus n'est jamais mobilisé dans sa totalité : mêmes dans leurs prises de position les plus détaillées, les juristes ne justifient leurs propositions qu'en référence à quelques textes.

Les membres de la Commission de la propriété intellectuelle et du Copyright Office ont évalué les normes existantes et proposé de les préserver, de les supprimer ou de les modifier. Les débats présentés précédemment permettent d'identifier plusieurs principes de sélection, de rédaction et d'évaluation des normes communs aux juristes des deux pays. Le premier de ces principes d'évaluation des normes est leur *légalité*, c'est-à-dire le fait que leur non-respect soit punissable par les tribunaux nationaux. Dans les deux pays, la loi et la jurisprudence sanctionnables ont fait l'objet de la plus grande attention. Le rapporteur de la Commission de la propriété intellectuelle a dévalué une décision de justice définissant le producteur comme un auteur au motif que sa légalité devait encore être examinée par la cour de Cassation. Aux Etats-Unis, la légalité de la règle des *works-made-for-hire* a été contestée par des porte-paroles des scénaristes et compositeurs, au motif qu'elle contredisait la Constitution. Un second principe d'évaluation des normes est leur *cohérence* avec d'autres textes de droit. Les juristes des deux pays ont discuté des contradictions possibles entre différentes règles du droit d'auteur et du copyright. Aux Etats-Unis, ils ont notamment réfléchi sur la contradiction entre la règle des *works-made-for-hire* et l'attribution du copyright à l'auteur. Un troisième principe d'évaluation des textes est leur position dans *la hiérarchie des normes*, c'est-à-dire l'idée selon laquelle une norme reçoit sa validité de sa conformité avec une loi « supérieure » (au sommet de cette hiérarchie est placée la Constitution, puis les conventions internationales, les lois nationales, les règlements et la jurisprudence). Un autre principe d'évaluation nuance cette hiérarchie des normes et peut être qualifié de *limites* de la loi par rapport aux contrats et à la jurisprudence.

⁹⁴ William M. Blaisdell, « Size of the Copyright Industries », Copyright Office, Library of Congress, 1959.

Pour les juristes des deux pays, la loi ne devait pas trop limiter la marge de manœuvre des auteurs et de leurs collaborateurs lors de la négociation de leurs contrats et dans le cadre de leur activité professionnelle. La « liberté » des contrats et conventions a été invoquée dans les deux pays et surtout aux Etats-Unis, pour légitimer la règle des *works-made-for-hire* et pour remettre en cause celle du renouvellement du copyright. Une bonne norme devait aussi ne pas trop restreindre le pouvoir de décision des juges. Plutôt que de définir des auteurs certains, la Commission de la propriété intellectuelle a préféré laisser aux tribunaux le soin de trancher en cas de litige. Un autre principe d'évaluation des textes est leur *généralité*, c'est-à-dire leur application au plus grand nombre de cas possibles. Selon les experts de la Commission de la propriété intellectuelle et du Copyright Office, les règles les plus fondamentales du copyright et du droit d'auteur s'appliquaient à tous les types d'œuvres et d'auteurs (comme la durée de protection des œuvres ou, en France, le droit moral). Ils n'ont jamais envisagé de définir des règles particulières pour des sous-catégories d'œuvres (comme les films documentaires par exemple). Les juristes des deux pays ont évalué la *simplicité* ou l'*intelligibilité* des règles. Ils ont critiqué des règles pour leur mauvaise formulation, comme celle du renouvellement du copyright et celle de la présomption de cession. La valeur des textes variait aussi en fonction de leur *ancienneté* : les textes les plus légitimes sont souvent les plus anciens, comme les décrets révolutionnaires français et la Constitution américaine.

Les juristes évaluaient également les normes au regard des pratiques qu'elles étaient censées réguler. A cet égard, l'*ancienneté* d'une règle pouvait être invoquée pour la dévaluer. Le Copyright Act de 1909 et des décrets révolutionnaires français ont été présentés comme trop anciens au regard des nouvelles techniques de production et de diffusion des œuvres. Les juristes des deux pays ont évalué le *réalisme* des textes, c'est-à-dire leur conformité avec les pratiques qu'ils régulent. Ils ont comparé leurs définitions juridiques de l'auteur de film et l'identité de l'auteur « véritable » ou de fait. Un autre principe d'évaluation des textes est leur *équité*. Les textes devaient satisfaire les intérêts des auteurs, du public et les « intermédiaires », soit en protégeant un intérêt commun à ces acteurs, soit en assurant un compromis entre leurs intérêts contradictoires. Les juristes des deux pays évaluaient aussi l'*efficacité* des textes, c'est-à-dire le fait qu'ils permettent ou non d'atteindre les objectifs qui leur étaient associés. Par exemple, la règle du renouvellement du copyright a été jugée inefficace car elle ne bénéficiait qu'à peu d'auteurs. Les textes devaient aussi être *pratiques*, c'est-à-dire facilement mobilisables dans le cadre de la production et de la diffusion des œuvres, lors de la négociation d'un contrat ou devant les tribunaux. Dans les deux pays, l'attribution du droit de propriété au seul

producteur a été présentée comme plus pratique pour les diffuseurs que la multiplication du nombre de coauteurs. Pour les membres de la Commission de la propriété intellectuelle et du Copyright Office, la valeur d'une norme reposait aussi sur son caractère *consensuel*, qu'ils mesuraient aux litiges dont elle faisait l'objet ou à l'adhésion qu'elle suscitait de la part des acteurs de la réforme.

Comme on l'a vu, les juristes des deux pays ont mobilisé un très grand nombre de textes internationaux et étrangers. La valeur des normes variait en fonction de leur *universalité*, c'est-à-dire de leur conformité avec des lois étrangères et les conventions internationales. Les juristes partageaient en effet l'objectif et l'idéal d'un droit d'auteur et d'un copyright universels. Ils s'interrogeaient aussi sur les conséquences des variations ou contradictions entre les nationales étrangères et internationales. Mais les juristes français et américains ont également évalué les normes en fonction de leurs *nationalités*. Ils ont mis en avant la cohérence de leurs projets de loi avec les traditions nationales définies en opposition avec des traditions étrangères. Ils entendaient préserver ces traditions nationales dans leurs efforts d'harmonisation du droit national et international. Les juristes des deux pays ont aussi hiérarchisé les législations étrangères en fonction de leurs nationalités. Les membres de la Commission de la propriété intellectuelle ont célébré des lois italienne et allemande et dévalorisé ou peu évoqué le droit américain. Le Copyright Office a défini les principes du copyright américain en comparaison avec le droit européen. Son étude sur le droit moral s'intéresse principalement aux législations des pays où ce droit a été théorisé : la France et l'Allemagne. Dans les deux pays, les législations de pays non-américains ou européens ont fait l'objet d'une moindre attention.

Pour finir, les juristes ont évalué les normes en fonction de leurs rédacteurs, commentateurs et processus de production et d'évaluation. Comme dans d'autres disciplines académiques ou champs de production culturelle, la valeur des discours dépendait du *capital symbolique* accumulé par leurs auteurs et défenseurs. La Commission de la propriété intellectuelle et le Copyright Office ont souvent suivi les spécialistes du droit d'auteur et du copyright les plus reconnus par leurs pairs, comme les dignitaires de l'Association littéraire et artistique internationale, de la Société d'études législatives, de l'American Bar Foundation et de la Copyright Society of the USA. Le capital symbolique des juristes a évolué au cours des négociations. Par exemple, les rapports des experts consultés par la Commission de la propriété intellectuelle le Copyright Office, comme ceux de Marcel Boutet et de Barbara Ringer, ont été célébrés par d'autres acteurs de ces négociations. Enfin, les normes ont été évaluées en fonction de leur *travail* de production, c'est-à-dire du temps nécessaire à leur élaboration, du nombre et

de la diversité des acteurs qui y ont été associés, ainsi que de leur bonne mobilisation des textes et principes d'évaluation évoqués. Bruno Latour a observé un même phénomène de « contrôle qualité » dans le cas des jugements des Conseillers d'Etat⁹⁵. En 1954, Jean Escarra a défendu le projet de loi au nom « des trésors de connaissances techniques, d'expérience et d'intelligence juridique qu'ont apportés sans compter, pendant des années » les membres de sa commission⁹⁶. Le Register of Copyrights Abraham Kaminstein a également présenté le projet de loi en prêtant hommage au volume et à la qualité du travail de son administration et de son prédécesseur. Son discours expose plusieurs des principes d'évaluation que l'on vient de présenter :

« With his usual wisdom and foresight, Arthur Fisher, my predecessor as Register of Copyrights who died in 1960, planned the revision program as a long-range project involving nearly unlimited amounts of time and effort [*capital symbolique et travail*]. He realized that unless we first knew what we were talking about and then drafted a bill that was general enough to be comprehensible and detailed enough to hold water, there would be little purpose in bringing a bill to the point of congressional hearings [*généralité*]. Most important, he recognized the need for reconciling the fierce conflicts between the many special interests in the field; he knew that stubborn opposition on a few fundamental issues could doom this revision program as surely as it has all of the past efforts [*consensus et équité*]. To bring the program to this point we have had to explore every question, analyze every argument, discuss, consult, confer, and look for workable compromises on issues that some people claimed were irreconcilable [*consensus, équité, travail*].

(...) Our purpose is the enactment and implementation of a good, clear, practical copyright law that will reward authors and thereby encourage the arts and humanities [*équité, intelligibilité, praticité, efficacité*]. »

Les corpus de textes mobilisés par les juristes des deux pays et leurs principes d'évaluation de ces textes leur ont permis de limiter les possibles en matière de codification de la propriété cinématographique. Les règles les plus valorisables d'après ces principes ont été retenues sans grande discussion. C'est le cas des principes généraux du droit d'auteur et du copyright et de l'application de la propriété artistique au cinéma. Les textes mobilisés et évalués par les juristes leur ont également permis de définir et de hiérarchiser des alternatives. Le droit national, étranger et international mobilisé comprenait diverses définitions des auteurs de films et de leurs droits. Les juristes de la Commission de la propriété intellectuelle et du copyright Office en ont comparé les mérites respectifs. Des normes ont fait l'objet d'appréciations contradictoires en fonction de différents principes d'évaluation et/ou de mêmes principes d'évaluation. Par exemple, l'équité de la règle des *works-made-for-hire* a été à la fois questionnée et mise en balance avec ses avantages pratiques et sa cohérence avec le droit américain. Le corpus de textes mobilisé par les juristes des deux pays a structuré leurs discussions et tout particulièrement leurs descriptions de la division du travail

⁹⁵ Voir B. Latour, *La fabrique du droit. Une ethnographie du Conseil d'Etat*, op. cit., p. 203.

⁹⁶ J. Escarra, « Le projet de loi français sur la propriété littéraire et artistique », art. cit., p. 33.

cinématographique. On a vu comment la prédéfinition des films comme œuvres de collaboration et *works-made-for-hire* avait différencié les débats français et américains autour de l'attribution du droit de propriété des œuvres.

Les différences entre le droit français et américain et les principes d'évaluation utilisés par les juristes des deux pays sont des conditions de possibilité de leurs préférences et divisions en matière de codification de la propriété cinématographique. Les définitions de l'auteur de film adoptées s'accordent avec plusieurs des textes les plus anciens et les plus haut placés dans la hiérarchie des normes : le Copyright Act de 1909 et la Convention de Berne. Ces définitions de l'auteur sont aussi cohérentes avec les jurisprudences et doctrines présentées dans les rapports de Borge Varmer et Marcel Boutet. Les juristes des deux pays ont justifié ces règles en référence au droit étranger. Le rapporteur de la Commission de la propriété intellectuelle a rapproché ses propositions des lois italienne, autrichienne et uruguayenne. L'expert du Copyright Office a défendu la règle des *works-made-for-hire* en la comparant à des normes équivalentes adoptées dans les pays du Commonwealth, au Canada, aux Pays-Bas et en Turquie⁹⁷. Selon Borge Varmer, dans des pays membres de la Convention de Berne comme l'Allemagne et la Suède, l'existence d'un contrat de travail entre un auteur et un employeur impliquait le transfert du copyright à l'employeur et aboutissait à une répartition des droits équivalente à celle que définit la loi américaine. Le juriste a émis l'hypothèse que des règles semblables s'appliquaient dans d'autres pays européens où le droit des contrats s'était selon lui développé de manière homogène. Comme on l'a vu, un responsable de l'American Bar Foundation et de la Copyright Society of the USA, John Schulman, a défendu la règle des *works-made-for-hire* en la présentant comme un équivalent fonctionnel de la règle française de la présomption de cession.

Les juristes ne se sont pas seulement justifiés au nom de la cohérence entre leurs propositions et les textes existants. Les définitions des auteurs de films présentaient des avantages en termes de généralité. La définition française est une déclinaison de la définition générale des œuvres de l'esprit. La règle des *works-made-for-hire* s'applique non seulement aux films, mais à toutes les œuvres réalisées dans le cadre d'un emploi. Les règles adoptées dans chaque pays ont été défendues pour leur simplicité et leurs avantages pratiques. La Commission de la propriété intellectuelle et le Copyright Office ont présenté la règle de la présomption de cession et celle des *works-made-for-hire* comme des solutions pratiques permettant l'exploitation d'œuvres à plusieurs auteurs. La règle américaine permet d'utiliser

⁹⁷ B. Varmer, « Works Made for Hire and on Commission », rapport cité, p. 135-138.

pour seul critère le contrat et l'établissement d'une relation salariale. Alphonse Tournier a estimé qu'il était pratique d'inclure les auteurs des œuvres originales parmi la liste des auteurs de films. Plusieurs juristes ont insisté sur les limites de ces règles. La loi française laisse aux tribunaux le soin d'attribuer le statut d'auteur en cas de litige. Certains juristes ont insisté sur le caractère non limitatif et incertain des présomptions d'attribution du statut d'auteur. Ils ont aussi envisagé la possibilité que le producteur puisse être défini comme l'un des auteurs. La loi américaine permet quant à elle que les contrats dérogent à la règle des *works-made-for-hire*, comme l'ont souligné deux présidents de la Copyright Society of the USA et les membres du Copyright Office.

D'autres principes d'évaluation ont été mobilisés par les juristes pour critiquer ces mêmes règles. Ils ont évalué leur réalisme en les rapportant à la division du travail cinématographique. Les membres de la Commission de la propriété intellectuelle ont construit et justifié leur liste de coauteurs en discutant des tâches assurées par différents groupes professionnels. La nature essentiellement économique ou industrielle des tâches des producteurs et les aspects techniques du métier de réalisateur ont été invoqués pour les exclure de la liste des créateurs intellectuels. Aux Etats-Unis, l'attribution du statut d'auteur aux sociétés de production a été principalement contestée pour sa contradiction avec la définition « réelle » des auteurs de films. Plusieurs experts du Copyright Office considéraient l'attribution du statut d'auteur comme une fiction juridique. C'est notamment le cas du Register of Copyright, Abraham Kaminstein, et du responsable de l'American Bar Foundation et de la Copyright Society of the USA, John Schulman. Tous deux ont défendu cette fiction juridique pour son équité, son efficacité et ses aspects pratiques. Si les juristes des deux pays n'ont pas accordé la même importance au réalisme des définitions juridiques de l'auteur de film, leurs visions de la division du travail cinématographique étaient assez proches. Les rédacteurs de ces deux lois considéraient le cinéma comme un art collectif tout en s'opposant à des définitions trop extensives de l'auteur. A l'exception du réalisateur, les travailleurs définis comme des coauteurs par la Commission de la propriété intellectuelle sont des auteurs de l'écrit et des compositeurs, c'est-à-dire des travailleurs reconnus comme auteurs dans le cas d'autres productions culturelles. Du côté américain, John Schulman a défini le film comme l'œuvre de l'auteur du livre adapté, du scénariste et du réalisateur. Dans leurs débats au sujet du statut d'auteur de film, les juristes des deux pays n'ont pas évoqué les tâches et groupes professionnels les moins valorisés, comme les ouvriers des studios. Si elles ont été principalement justifiées en référence à des textes juridiques, les conceptions du cinéma des juristes ont certainement

d'autres déterminants plus difficiles à vérifier faute de données biographiques. En tant que lecteurs et spectateurs, ces juristes étaient sans doute familiers de l'attribution des œuvres à des auteurs, y compris dans le cas des films souvent attribués aux réalisateurs par les critiques (on le verra dans un prochain chapitre). On sait au moins que Barbara Ringer était cinéophile⁹⁸. L'appartenance des juristes aux classes dominantes a également pu favoriser leur invisibilisation ou leur dévalorisation des tâches et travailleurs les plus dominés économiquement et symboliquement – qui étaient aussi peu visibles dans les génériques de films et dans les publications sur le cinéma.

Avec leur réalisme, l'équité des règles adoptées a été la question la plus débattue par les juristes des deux pays. Les producteurs français et les scénaristes et compositeurs américains ont qualifié d'injustes les définitions de l'auteur prônées par la Commission de la propriété intellectuelle et le Copyright Office. Les membres de la commission française se sont accordés pour accorder aux producteurs, comme ils le souhaitaient, le droit d'exploiter les films et d'en tirer profit. Sans prendre position quant au statut d'auteur du producteur, le président de la Commission de la propriété intellectuelle a insisté sur l'équité des règles adoptées en évoquant la possibilité que le producteur soit reconnu comme un auteur, la présomption de cession des droits d'exploitation aux producteurs et les restrictions d'exercice du droit moral⁹⁹. Aux Etats-Unis, la règle des *works-made-for-hire* a été présentée comme une discrimination des auteurs de cinéma favorisant les producteurs au détriment des auteurs et du public. Les juristes du Copyright Office ont aussi déclaré que le droit était censé protéger les parties les plus faibles dans les négociations, à savoir les auteurs plutôt que leurs employeurs. Contre ces arguments, des experts et responsables du Copyright Office ont avancé que les employés étaient (bien) rémunérés pour leur travail, qu'ils pouvaient négocier leurs droits *via* leurs contrats et conventions collectives. Ils ont aussi relativisé leur position de faiblesse dans ces négociations.

Les attitudes antagonistes de la Commission de la propriété intellectuelle et du Copyright Office au sujet du droit moral ont également été favorisées par leurs corpus et leurs principes d'évaluation des textes. La codification du droit moral a fait l'objet d'un consensus au sein de la Commission de la propriété intellectuelle. Ce droit était reconnu par la doctrine et la jurisprudence française, codifié par la Convention de Berne et par les législations de pays comme l'Allemagne et l'Italie. Il s'accordait avec leur conception des œuvres comme expressions de la personnalité des auteurs. Le droit moral était défendu par les représentants de

⁹⁸ Matt Schudel, « Barbara A. Ringer dies at 83; force behind copyright law », *Washington Post*, 4 mai 2009.

⁹⁹ Voir « Le projet de loi français sur la propriété littéraire et artistique », art. cit.

toutes les sociétés d'auteurs. Les producteurs de films ont été les seuls acteurs à s'opposer à sa codification. Face à la résistance des producteurs et à ses risques supposés pour l'industrie du cinéma, la Commission de la propriété intellectuelle a restreint les conditions d'exercice du droit moral en empêchant notamment qu'il puisse être revendiqué lors de la production d'un film. Aux Etats-Unis, en revanche, le droit moral n'était pas codifié et la Convention de Berne n'était pas ratifiée. Cette norme suscitait l'opposition d'une fraction de la doctrine et de la magistrature. Les divisions entre organisations professionnelles au sujet du droit moral avaient contribué à l'échec de projets antérieurs de réforme du Copyright Act. Le Copyright Office n'a brièvement envisagé sa codification que pour des raisons de cohérence avec le droit étranger et international et par souci d'équité par rapport aux auteurs étrangers. Ces motifs ont été remis en cause par William Strauss sur la base de la jurisprudence américaine et européenne. L'adoption d'une nouvelle convention internationale relativisait sans doute l'importance d'harmonisation du droit américain par rapport aux pays européens.

Ainsi, les corpus et principes d'évaluation juridiques des experts-négociateurs français et américains ont contribué à différencier, si ce n'est les normes de propriété cinématographique des deux pays, du moins leurs justifications et les débats dont elles ont fait l'objet. La nationalisation relative des corpus de chaque pays s'est traduite par des approches différentes de mêmes questions, et cela malgré de nombreuses références au droit étranger et l'emploi de mêmes principes d'évaluation en France et aux Etats-Unis. Mais si les normes antérieures du droit de la propriété littéraire, artistique et cinématographique ont bien structuré les processus d'écriture de la loi du 11 mars 1957 et du Copyright Act de 1976, ces lois et leurs différences ne sauraient être réduites aux conclusions logiques de purs débats d'idées. D'une part, les experts-négociateurs se sont divisés au sujet de la valeur de différentes alternatives, en mobilisant différentes normes ou principes d'évaluation ou en interprétant différemment de mêmes normes. D'autre part, les principes d'évaluation étaient non seulement variés, mais contradictoires. Ils soumettaient la valeur d'une décision de justice ou d'un contrat à des règles plus haut placées dans la hiérarchie des normes, tout en valorisant l'autonomie des juges ou des contractants par rapport à la loi. Ils permettaient de justifier une norme par son ancienneté ou sa nouveauté, par son universalité ou par sa spécificité nationale, de défendre une fiction juridique ou la vérité de la loi. Bref, ces principes d'évaluation permettaient de justifier, si ce n'est n'importe quoi, du moins des revendications et propositions juridiques contradictoires et servant des intérêts antagonistes.

L'approche internaliste et interactionniste adoptée jusqu'à présent ne suffit donc pas à expliquer la différenciation et les résultats des processus de codification français et américain. Il faut pour cela rapporter la légitimité et le sort des propositions juridiques aux formes et inégalités de pouvoir de leurs défenseurs et bénéficiaires. Avant cela, quelques mots de plus sur les principes d'évaluations mobilisés lors de la négociation de la loi du 11 mars 1957 et du Copyright Act de 1976. Les sources font défaut pour montrer comment ces manières de penser et de débattre ont été acquises par les experts lors de leurs formations et pratiques juridiques antérieures, que ce soit dans ce domaine de compétence ou *via* l'étude et le commentaire d'autres normes juridiques. En revanche, on peut considérer sans grand risque qu'une origine de ces principes d'évaluation était les luttes antérieures au sujet du droit d'auteur et du copyright et les intérêts antagonistes de leurs participants. Comme lors des négociations étudiées ici, ces derniers pouvaient avoir intérêt à faire primer la loi sur les juges, l'universel sur le national, la commodité sur principe, le général sur le particulier, la fiction juridique sur la vérité des faits, l'équité sur le compromis. Ou inversement.

Les gardiens des traditions juridiques nationales

Les divisions, les préférences et le pouvoir des juristes qui participaient aux négociations avaient pour fondement leurs relations avec les organisations professionnelles, leur reconnaissance au sein du champ juridique et leurs concurrences internationales.

Les lois française et américaine ont été structurées par la composition des groupes de juristes qui ont participé à leurs négociations. La majorité des experts consultés par la Commission de la propriété intellectuelle et le Copyright Office étaient employés ou avaient été employés par des auteurs, entreprises ou groupes d'intérêts concernés par les réformes du droit de la propriété artistique. Leur participation aux négociations reposait à la fois sur leurs savoir-faire juridiques et sur leur qualité de conseillers et représentants de ces organisations. La Commission de la propriété intellectuelle et le Copyright Office n'ont pas sollicité ou ont écarté les juristes aux idées les plus contraires à leurs préférences juridiques et à celles des organisations professionnelles les plus puissantes. La Commission de la propriété intellectuelle ne comptait pas de partisans de l'attribution du droit d'auteur aux producteurs ou aux « travailleurs », comme les rédacteurs du projet de loi Jean Zay auxquels s'était opposée la Société d'étude législative. Le Copyright Office a attribué la rédaction de ses études à un juriste favorable à la règle des *works-made-for-hire* et à un expert opposé à la codification du droit moral. Des juristes américains défendaient d'autres thèses. Par exemple, dans un article paru en

1940 dans l'*Harvard Law Review*, Martin Roeder prônait une meilleure protection du droit moral des auteurs contre les intérêts des entrepreneurs, éditeurs, producteurs de cinéma, de disque et diffuseurs de télévision¹⁰⁰.

Les lois finalement adoptées sont le résultat des divisions et rapports de force entre les spécialistes de la propriété artistique de chaque pays. Le Copyright Office et la Commission de la propriété intellectuelle ont généralement suivi les recommandations des experts les plus reconnus par leurs pairs, c'est-à-dire ceux qui présidaient des sociétés savantes et groupes d'intérêts de professionnels du droit comme la Société d'études législative, l'Association littéraire et artistique internationale, l'American Bar Association et la Copyright Society of the USA. Ces juristes disposaient le plus souvent d'une double compétence et d'une double légitimité de théoriciens (en tant que professeur de droit et auteurs d'articles publiés dans des revues spécialisés) et de praticiens (comme avocats et/ou dirigeants et conseillers d'organisations professionnelles). Les divisions entre les juristes et experts de la Commission Escarra et du Copyright Office s'expliquent principalement par leurs relations avec diverses organisations professionnelles.

Les organisations professionnelles du cinéma étaient représentées et soutenues par des juristes inégalement reconnus par leurs pairs. La Commission de la propriété intellectuelle ne comptait aucun représentant des éditeurs et des producteurs de films, à la différence du comité d'experts du Copyright Office qui comprenait de nombreux représentants de producteurs de cinéma, des éditeurs, des patrons de presse et d'autres sociétés de production et de diffusion de biens culturels. Les mêmes rapports de force s'observent au sein de la doctrine et des organisations de juristes. Les articles consacrés au cinéma paru dans la *Revue internationale du droit d'auteur* entre 1953 et 1958 ont tous été écrits par des dirigeants d'organisations de scénaristes, d'écrivains et de réalisateurs qui participaient aux travaux de la Commission de la propriété intellectuelle : le délégué général de la SACD (Jean Matthyssens), le secrétaire perpétuel de l'Association littéraire et artistique internationale (Jean Vilbois) et le Directeur général du Bureau international de l'édition mécanique (Alphonse Tournier)¹⁰¹. Les sociétés d'auteurs françaises étaient également défendues par des avocats très reconnus. Lors de la négociation de la loi du 11 mars 1957, la SACD comptait comme avocats le bâtonnier de Paris Jacques Charpentier, ainsi que Maurice Garçon, élu à l'Académie française en 1946 et connu

¹⁰⁰ M. A. Roeder, « The Doctrine of Moral Right: A Study in the Law of Artists, Authors and Creators », art. cit.

¹⁰¹ Voir Jean Vilbois, « Une controverse sur les droits cinématographiques de l'opéra "La Tosca" », *Revue internationale du droit d'auteur*, n°2, janvier 1954, p. 48-79 ; J. Matthyssens, « Metteurs en scène et droit d'auteur », art. cit. ; Alphonse Tournier, « Une œuvre en quête d'auteurs », *Revue internationale du droit d'auteur*, n°13, octobre 1956, p. 3-23.

pour avoir défendu Georges Simenon, l'Académie Goncourt, ou encore des éditeurs d'œuvres érotiques comme Jean-Jacques Pauvert et Régine Desforges. Les avocats des producteurs français, J.-Martin Lavallée et Jean Rapoport, étaient beaucoup moins célèbres (aucune information biographique n'a pu être récoltée à leur sujet). Inversement, les avocats des sociétés de production hollywoodienne occupaient des positions éminentes parmi les spécialistes du copyright. Pendant la négociation du Copyright Act, le représentant de la MPAA Edward Sargoy a occupé la présidence de la Copyright Society of the USA et du comité de l'American Bar Association chargé d'examiner le projet de Copyright Act. Des avocats de la MPAA ou des juristes soutenant leurs revendications ont rédigé la plupart des articles consacrés au cinéma paru dans la revue de la Copyright Society of the USA, et notamment l'article consacré au projet de réforme du Copyright Act¹⁰².

Les rapports de force juridique entre les représentants des prétendants au statut d'auteur ont plusieurs fondements. Les sociétés de production hollywoodiennes comptaient parmi les principaux employeurs et collaborateurs des juristes spécialistes du copyright. Plusieurs experts consultés par le Copyright Office avaient travaillé dans le cadre de leurs services juridiques. C'est le cas de leur porte-parole Edward Sargoy, mais aussi du conseiller juridique des scénaristes, Melville Nimmer¹⁰³. A la faveur de leurs capitaux et profits des sociétés de production hollywoodienne, qui dominaient le marché international du cinéma, leurs patrons disposaient des ressources financières nécessaires pour recourir aux services des juristes les plus reconnus. Ces entreprises avaient aussi été parties prenantes de procès aux enjeux jurisprudentiels, économiques et politiques considérables et par conséquent très profitables (économiquement et symboliquement) à leurs avocats. C'est le cas par exemple d'un litige tranché par la Cour suprême des Etats-Unis en 1948 : le « Paramount Case », qui a opposé les sociétés hollywoodiennes à l'Etat fédéral au sujet de la législation anti-trust. Les avocats des studios lors de ce procès donnent la mesure de leur pouvoir juridique (et politique) : un ancien directeur des services secrets américains (William J. Donovan), un ancien juge de la Cour Suprême de l'Etat de New York (Joseph M. Proskauer), un ancien Secrétaire d'Etat et juge de la Cour Suprême (James Byrnes), un procureur fédéral et sénateur de l'Etat de New York (Whitney North Seymour) et l'auteur d'un ouvrage classique sur le droit du cinéma (Louis D. Frohlich). En France, les sociétés de production étaient beaucoup moins bien dotées en capital

¹⁰² Voir Richard Colby, « Some Essentials in Copyright Revision for Motion Pictures », *Bulletin. Copyright Society of the USA*, n°11, 1963-1964, p. 19-24.

¹⁰³ Burt A. Folkart, « Melville B. Nimmer, Noted Copyright Authority, Dies », *Los Angeles Times*, 24 novembre 1985.

économique et en force de travail et recouraient vraisemblablement moins souvent aux services de professionnels du droit. On peut aussi faire l'hypothèse que la représentation des sociétés d'auteurs françaises par des avocats très reconnus était liée aux revenus dont elles bénéficiaient pour la gestion des droits d'auteurs de certains de leurs membres (comme les dramaturges), ainsi qu'au capital économique, symbolique et social accumulé par leurs membres dans différents champs de production culturelle.

Une différence importante entre les lois française et américaine a pour condition de possibilité la place des juristes dans la division du travail cinématographique. Alors que les juristes français ont refusé de faire des contrats le fondement du statut d'auteur, les juristes américains ont autorisé des exceptions contractuelles à la règle des *works-made-for-hire* et ont mis en avant ces exceptions pour la justifier. Conforme aux attentes et justifications de la MPAA, cette décision a également pu être favorisée par le fait que les plus riches sociétés et professionnels américains avaient plus fréquemment recours aux services de professionnels du droit pour négocier leurs contrats. On peut en voir la preuve dans l'existence des services juridiques des sociétés de production et dans le fait que l'American Bar Association comptait plusieurs milliers de praticiens du copyright (même si tous ne travaillaient pas pour le cinéma). L'intervention de ces professionnels du droit dans la division du travail cinématographique a pu favoriser la croyance en une relative égalité de pouvoir entre les sociétés de productions et leurs employés lors de la négociation de leurs contrats. Devant des membres de l'American Bar Association, un avocat de la MPAA a défendu la liberté contractuelle en évoquant de nombreux intermédiaires juridiques entre les sociétés de production et les auteurs, comme les avocats, les conseillers fiscaux, les managers, les agents et les guildes¹⁰⁴. Il a estimé que l'influence des guildes et des syndicats était considérable et que leurs conventions collectives prévoyaient de nombreuses restrictions et régulations des pratiques de l'industrie cinématographique.

La loi du 11 mars 1957 et le Copyright Act de 1976 ont également été structurées par les positions des juristes dans les relations juridiques internationales. Que ce soit en matière d'attribution du statut d'auteur ou de codification du droit moral, les juristes de la Commission de la propriété intellectuelle et du Copyright Office ont défendu et reproduit des particularités des législations de leurs pays. La reproduction de différences nationales est en partie le résultat des corpus mobilisés par les juristes. Malgré leurs références à de nombreuses règles étrangères, les membres de la Commission de la propriété intellectuelle et du Copyright Office ont surtout mobilisé les normes nationales dont ils étaient certainement plus familiers. En outre, les juristes

¹⁰⁴ R. Colby, « Some Essentials in Copyright Revision for Motion Pictures », art. cit., p. 22.

des deux pays percevant leur droit national comme un bon équilibre entre les intérêts des auteurs, du public et des intermédiaires, ils étaient susceptibles de considérer inéquitables les variations étrangères : l'auteur était « roi » en droit français d'un point de vue américain, tandis que le public ou les intermédiaires étaient privilégiés aux Etats-Unis d'un point de vue français.

Les concurrences internationales entre spécialistes de la propriété artistique sont d'autres conditions de possibilité de leurs préférences juridiques. Plusieurs experts de la Commission de la propriété intellectuelle et du Copyright Office avaient précédemment participé à la négociation la Convention universelle du droit d'auteur : les Registers of Copyrights Arthur Fisher et Abraham Kaminstein, John Schulman, François Hepp, Marcel Plaisant et les représentants des sociétés d'auteur françaises. Dans le cadre de négociations internationales, les juristes avaient intérêt à promouvoir leurs législations nationales. Le développement du droit international de la propriété artistique suscitait en effet des résistances de la part d'acteurs ayant intérêt à la préservation du droit national (comme la MPAA à propos du droit moral ou des sociétés d'auteurs à propos de la Convention universelle du droit d'auteur). En outre, dans ces négociations, les juristes tiraient leur légitimité et leur pouvoir de leur qualité d'interprètes, de praticiens, voire de rédacteurs des lois de leurs pays. L'universalisation de leur droit national leur procurait diverses rétributions symboliques et/ou économiques : la reconnaissance de juristes nationaux et étrangers, des publications ou l'accès aux positions dirigeantes d'organisations professionnelles, de sociétés savantes ou d'institutions nationales, internationales ou transnationales. Les contributions des Registers of Copyright à la codification du droit international comptent parmi les éléments les plus valorisés dans leurs biographies publiées par le Copyright Office¹⁰⁵. Celle d'Abraham Kaminstein s'attarde moins sur son rôle dans la préparation du Copyright Act de 1976 que sur sa participation aux révisions de la Convention universelle du droit d'auteur et de la Convention de Berne. Barbara Ringer a été directrice de la division du copyright de l'UNESCO entre 1972 et 1973 et sa biographie cite son article sur le copyright publié dans l'*Encyclopaedia Britannica*. La Commission de la propriété intellectuelle comptait plusieurs dirigeants d'organisations internationales : François Hepp (Division du droit d'auteur de l'UNESCO), Alphonse Tournier (Bureau international de l'édition mécanique) et Marcel Boutet et Jean Vilbois (Association littéraire et artistique internationale). Ces responsabilités sont mises en valeur dans leurs articles parus dans la *Revue internationale du droit d'auteur*, dont le titre et la traduction en plusieurs

¹⁰⁵ Leurs biographies sont disponibles sur le site internet du Copyright Office, voir <https://www.copyright.gov/about/registers/>, page consultée le 24 mars 2018.

langues montrent bien l'importance de la reconnaissance à l'étranger pour les spécialistes français du droit d'auteur.

Le nationalisme et l'universalisme des spécialistes du droit d'auteur et du copyright s'expliquent aussi par des rapports de force juridiques internationaux. La Commission de la propriété intellectuelle et le Copyright Office étaient en mesure de préserver et d'universaliser leurs traditions juridiques nationales en raison de leurs positions dominantes au sein des institutions en charge de la codification du droit international de la propriété artistique, comme l'UNESCO et le Bureau de l'Union de Berne. Les juristes français et américains devaient leurs positions au sein de ces institutions au rôle joué précédemment par des organisations professionnelles, des juristes et des diplomates français et américains dans la création de la Convention de Berne. Après-guerre, les juristes français et européens ont perdu leur position dominante au niveau international au profit de leurs homologues américains, comme en témoigne l'adoption d'une nouvelle convention internationale souhaitée par les Etats-Unis. Le reclassement de la France et des Etats-Unis dans les rapports de force juridiques internationaux permettait au Copyright Office de défendre certaines spécificités du droit américain et encourageait sans doute les juristes français à défendre les principes d'une convention de Berne « d'inspiration française », comme le droit moral et l'attribution des œuvres à des personnes physiques. Ces rapports de force juridiques internationaux étaient corrélés aux asymétries des relations économiques, politiques et culturelles internationales, que l'on examinera dans un prochain chapitre.

Les rapports de force économiques et culturels internationaux sont un autre déterminant du nationalisme et de l'universalisme des spécialistes du droit d'auteur et du copyright. Les juristes des deux pays ont justifié leurs réformes en faisant référence à la qualité et à la diffusion internationale des productions artistiques de leurs pays. Convaincu des effets des législations sur la production littéraire et artistique, les juristes des deux pays étaient disposés à voir dans la diffusion et la reconnaissance internationales des œuvres françaises et américaines la preuve de la valeur de leurs traditions juridiques nationales. En 1954, le président de la Commission de la propriété intellectuelle a plaidé en faveur de l'adoption de son projet de loi pour que « la défense des œuvres "de l'esprit ou du génie" et de leurs créateurs demeure la préoccupation fondamentale de la nation idéaliste que nous voulons rester ». Pour Alphonse Tournier, la France « avait le devoir de se doter d'une loi moderne digne de son traditionnel prestige »¹⁰⁶. En 1937, alors qu'ils s'opposaient au projet de loi Jean Zay, deux futurs responsables de la

¹⁰⁶ « Le bilan de la loi », art. cit., p. 73.

Commission de la propriété intellectuelle, Jean Escarra et François Hepp, ont expliqué des inégalités d'exportation littéraire entre différents pays par le fait que leurs lois protègent ou non les intérêts des éditeurs¹⁰⁷. En comparant le projet Jean Zay à une loi espagnole, ils craignaient qu'une loi défavorable aux éditeurs risque « d'amoindrir et peut-être de faire disparaître un jour l'édition française et le rayonnement de la culture française à l'étranger ». Aux Etats-Unis, le haut responsable du Copyright Office a estimé qu'il revenait aux Etats-Unis d'assurer le leadership en matière de définition du droit internationale de la propriété littéraire et artistique. La MPAA a quant à elle défendu la règle des *works-made-for-hire* comme une condition de possibilité de la domination internationale du cinéma américain.

Pouvoirs et alliances des organisations d'auteurs de films

L'espace des possibles juridiques construit par les juristes a structuré les revendications des organisations professionnelles du cinéma. Les lois françaises et américaines réfractent des inégalités de pouvoir entre ces organisations.

Les revendications des producteurs français et américains se sont différenciées au fil des négociations. La MPAA n'a pas cessé de revendiquer l'attribution aux sociétés de production du statut d'auteur et du copyright des œuvres de leurs employés. En revanche, le Syndicat français des producteurs de films a renoncé au statut d'auteur en contrepartie de limitations du droit moral et du monopole de gestion des droits d'auteurs. La différenciation des revendications des producteurs français et américains tient d'abord aux recommandations du Copyright Office et de la Commission de la propriété intellectuelle, qui étaient beaucoup moins favorables aux producteurs dans le cas français. Les sociétés de production américaines avaient aussi davantage intérêt à obtenir le statut d'auteur. D'une part, ce statut leur permettait d'éviter que leurs employés bénéficient du droit moral ou de rémunérations additionnelles dans des pays étrangers, et notamment dans les pays membres de la Convention de Berne, où elles réalisaient une grande partie de leur chiffre d'affaire. D'autre part, la règle des *works-made-for-hire* garantissait aux sociétés de production américaines le droit d'exploiter les œuvres de leurs employés pour d'autres productions que les films de cinéma. Les producteurs américains ont justifié cette règle en raison de leur exploitation des œuvres sous forme d'enregistrement

¹⁰⁷ Voir J. Escarra, J. Rault et F. Hepp, *La Doctrine française du droit d'auteur. A propos du projet de loi sur le contrat d'édition*, op. cit., p. 159.

sonores, de pièces de théâtre, de téléfilms, de romans et de suites¹⁰⁸. En 1963, les sociétés de production hollywoodiennes produisaient de nombreux téléfilms et possédaient des sociétés d'édition musicale¹⁰⁹. Les sociétés de production françaises étaient plus spécialisées et leur capital et leur force de travail beaucoup plus limités ne leur permettaient pas de diversifier leurs activités. La télévision était aussi moins développée lors de la négociation de la loi du 11 mars 1957 que pendant la réforme du Copyright Act. Le statut de cessionnaire des droits des auteurs de films leur suffisait donc pour exploiter les œuvres dans leur seul domaine d'activité.

Les sociétés de production hollywoodienne avaient donc davantage intérêt à obtenir le statut d'auteur et la propriété des films que les sociétés françaises. La MPAA bénéficiait aussi de soutiens plus nombreux et puissants que le Syndicat français des producteurs de films. Les revendications de la MPAA étaient homologues à celles des entreprises de presse et de publicité, qui bénéficiaient également de la règle des *works-made-for-hire* et dont le poids dans l'économie américaine était plus important encore que celui des entreprises du cinéma¹¹⁰. Les avocats de la MPAA étaient bien représentés au sein du Copyright Office et reconnu parmi les spécialistes du droit d'auteur et du copyright. On examinera plus loin les soutiens dont ils disposaient de la part de fonctionnaires et professionnels de la politique.

Les revendications des autres prétendants au titre d'auteur étaient plus différenciées encore que celles des producteurs. En France, les sociétés et syndicats de scénaristes, d'écrivains, de compositeurs et de réalisateurs ont fait front commun contre les producteurs en revendiquant le statut d'auteur, le droit moral et la perception des recettes directement auprès des salles de cinéma. Aux Etats-Unis, seules les organisations de scénaristes et de compositeurs ont remis en cause la règle des *works-made-for-hire*. Elles ont cessé de s'y opposer dès 1966. Les porte-paroles des auteurs de théâtre et de littérature de l'Authors League n'ont pas pris position au sujet de la règle des *works-made-for-hire*, qui ne les concernait pas. Ils ont plutôt lutté pour l'extension de la durée de protection des œuvres et le maintien de la règle du renouvellement du copyright. Les réalisateurs de films ne sont pas intervenus dans cette négociation. A la différence de leurs homologues français, aucun de ces groupes d'intérêts n'a revendiqué la codification d'un droit moral dont ils connaissaient pourtant l'existence pour l'avoir revendiqué sans succès pendant les années 1920 à 1940¹¹¹.

¹⁰⁸ « Copyright Law Revision », Hearings before Subcommittee no°3 of the Committee on the Judiciary, House of Representatives, 1965, p. 1013.

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 990-993 ; W. Blaisdell, « Size of the Copyright Industries », rapport cité, p. 55.

¹¹⁰ Voir W. Blaisdell, « Size of the Copyright Industries », rapport cité.

¹¹¹ Les conseillers juridiques des guildes de scénaristes et de compositeurs avaient évoqué le droit moral dans des articles publiés dans *Hollywood Quaterly*. Voir Morris E. Cohn, « Author's Moral Rights: Film and Radio »,

Les différences entre les alliances et revendications des organisations d'auteurs de films tenaient d'abord aux espaces des possibles juridiques définis par le Copyright Office et de la Commission de la propriété intellectuelle. Ces organisations n'ont pas revendiqué de droits que les juristes des deux commissions n'avaient pas envisagé de leur attribuer. Dès le début de la négociation, les responsables de la Commission de la propriété intellectuelle se sont montrés très favorables à l'attribution du statut d'auteur de film aux écrivains, aux scénaristes, aux compositeurs et à une fraction des metteurs en scène. En revanche, le Copyright Office a seulement envisagé d'accorder aux employés le statut d'auteur et/ou de propriétaires de leurs contributions cinématographiques, et jamais des films dans leur ensemble. Dès le premier rapport sur la règle des *works-made-for-hire*, la majorité des juristes consultés ont exprimés leur opposition à sa modification. Le Copyright Office n'a pas consulté de représentant des réalisateurs et aucun de ses experts n'a pris position au sujet du statut des auteurs de films.

Un autre facteur de différenciation des revendications était que le statut d'auteur et de propriétaire était plus profitable aux scénaristes et réalisateurs français qu'à leurs homologues américains. En France, ce statut était censé garantir aux coauteurs un droit moral et une rémunération proportionnelle aux recettes. Il pouvait aussi permettre aux sociétés d'auteurs de prélever directement des rémunérations auprès des salles de cinéma, comme le faisait la SACEM. En revanche, le Copyright Office n'a proposé de codifier ni droit moral, ni rémunérations proportionnelles, ni gestion collective des revenus. Comme l'ont souligné des experts du Copyright Office et les porte-paroles de la MPAA, si les scénaristes et compositeurs étaient définis comme les auteurs et propriétaires de leurs œuvres, la grande majorité d'entre eux auraient cédé leur copyright aux producteurs par contrat sans obtenir davantage qu'une rémunération dont ils bénéficient déjà en tant que salariés. Les scénaristes et les compositeurs les plus reconnus et populaires, qui étaient aussi les mieux représentés au sein des conseils d'administrations des guildes, avaient quant à eux peu à perdre à la reconduction de la règle des *works-made-for-hire*. Ils étaient les plus en mesure d'y déroger par contrat.

La différenciation des revendications et des intérêts des scénaristes, des compositeurs et des réalisateurs des deux pays tient aussi aux droits déjà obtenus par les guildes américaines dans le cadre de conventions collectives, que Catherine Fisk a assimilé à des formes de droit privé de la propriété intellectuelle¹¹². Ces conventions régulaient la mention de leurs noms aux

Hollywood Quarterly, octobre 1945, vol. 1, n° 1, p. 69-79 ; L. Zissu, « The Copyright Dilemma of the Screen Composer », art cit.

¹¹² Voir Catherine L Fisk, « The Role of Private Intellectual Property Rights in Markets for Labor and Ideas: Screen Credit and the Writers Guild of America, 1938-2000. », *Berkeley Journal of Employment & Labor Law*, 2011, vol. 32, n° 2. Sur les conventions collectives hollywoodiennes, voir aussi A. Paul et A. Kleingartner, « Flexible

génériques des films – une forme de droit à la signature proche du droit de paternité codifié par le droit d’auteur français. Les conventions collectives américaines garantissaient aussi aux membres des guildes des salaires minimaux et des rémunérations additionnelles en cas de diffusion de leurs films à la télévision et en cas d’adaptation de leurs œuvres sous forme de romans et de pièces. Les représentants de la MPA et des experts du Copyright Office ont mis en avant ces conventions collectives pour justifier la règle des *works-made-for-hire*, la liberté contractuelle et le pouvoir de négociation des auteurs.

Les revendications des scénaristes et des réalisateurs ont aussi varié en fonction de leurs alliances. Après s’être divisés au sujet de l’attribution du statut d’auteur aux réalisateurs, les scénaristes et réalisateurs français se sont alliés au sein de quatre organisations professionnelles : l’Association des auteurs de films, la SACD, la Fédération internationale des auteurs de films et la Fédération du spectacle de la CGT (où ils disposaient toutefois de syndicats distincts). Les porte-paroles des scénaristes et réalisateurs français ont avancé plusieurs explications à cette réconciliation. D’après Louis Chavance, les réalisateurs et scénaristes ont fait front commun face aux revendications des producteurs et grâce aux efforts de réconciliation mis en œuvre par le président de l’Association des auteurs de films, Roger Ferdinand¹¹³. Selon Carlo Rim, leur alliance a été favorisée par la création de la Fédération internationale des auteurs de films et par la reconnaissance dont jouissait Charlie Chaplin en tant que réalisateur et scénariste¹¹⁴. Le délégué général de la SACD Jean Matthyssens a déclaré avoir convaincu Marcel Pagnol de la contribution des réalisateurs à l’esthétique d’un film¹¹⁵. Il était plus susceptible de soutenir les réalisateurs que son prédécesseur à la direction de la SACD, Romain Coolus, qui était dramaturge et scénariste. A ces motivations plus ou moins désintéressées, on peut ajouter que les dirigeants de la SACD espéraient sans doute obtenir la gestion des droits d’auteurs des réalisateurs. Dès les années 1910, la SACD s’est opposée à la création d’une société de gestion concurrente pour le cinéma. Pendant la négociation de la loi de 1957, la SACD a commencé à mettre en place un service chargé de percevoir des droits d’auteur des réalisateurs et scénaristes auprès des salles de cinéma tout en s’opposant à la création d’une société de perception concurrente par l’Association des auteurs de films et la Fédération internationale des auteurs de films.

Production and the Transformation of Industrial Relations in the Motion Picture and Television Industry », art cit ; C.L. Fisk, « The Role of Private Intellectual Property Rights in Markets for Labor and Ideas », art cit.

¹¹³ Voir L. Chavance, « Naissance et histoire d’une fédération. La Fédération internationale des Auteurs de Films », art. cit.

¹¹⁴ Voir Carlo Rim, *Mémoires d’une vieille vague*, op. cit., p. 271 et 276.

¹¹⁵ Voir J.-P. Jeancolas, J.-J. Meusy et V. Pinel, *L’Auteur Du Film*, op. cit., p. 137.

L'alliance des scénaristes et de réalisateurs français contraste avec la situation américaine, où les réalisateurs et scénaristes disposaient d'organisations distinctes aux intérêts et revendications parfois antagonistes. Lors de la négociation du Copyright Act, la guilde des scénaristes a défendu le droit de ses membres sans évoquer le cas des réalisateurs. La guilde des réalisateurs ne s'est jamais associée aux grèves menées par les scénaristes lors des négociations de leurs conventions collectives. Comme on le verra plus loin, dans les années 1970, les guildes de réalisateurs et de scénaristes se sont opposées au sujet d'un accord professionnel attribuant aux scénaristes le droit exclusif d'être mentionnés au générique comme seuls auteurs du film (par la mention « *a film by John Smith* » ou « *John Smith's film* »).

Les revendications différenciées des organisations professionnelles françaises et américaines s'expliquent également par les luttes antérieures et les fonctions de leurs organisations professionnelles. La SACD, la SGDL, la SACEM, l'Association de sauteurs de films et la Fédération internationale des auteurs de films ont été créées dans le cadre de luttes autour du droit national et international de la propriété littéraire et artistique. L'existence, la légitimité et les fonctions de ces organisations avaient pour fondement le droit d'auteur de leurs membres. Plusieurs d'entre elles tiraient leurs ressources financières de la gestion collective des droits patrimoniaux de leurs adhérents. A contrario, les guildes de scénaristes et de réalisateurs hollywoodiens ont été constituées sur la base du statut de salarié qui leur a été reconnu par le National Labor Relations Board au motif qu'ils ne disposaient pas du copyright de leurs œuvres. Depuis lors, les activités et la légitimité de ces guildes repose sur l'élaboration et l'application des conventions collectives négociées avec les sociétés de production. La guilde des scénaristes avait préalablement échoué à défendre le copyright de ses membres à travers le projet d'American Authors' Authority et dans les négociations projets de réforme du Copyright Act des années 1930. La guilde des réalisateurs n'avait quant à elle jamais participé aux luttes autour du copyright.

Les stratégies des organisations professionnelles ont été en partie déterminées par les trajectoires et compétences juridiques de leurs dirigeants administratifs. Le délégué général de la SACD était l'auteur d'une thèse sur le droit d'auteur et suffisamment qualifié et reconnu par ses pairs pour publier dans la *Revue internationale du droit d'auteur*. Le directeur administratif de Directors' Guild of America, Joseph Youngerman, était beaucoup moins disposé à intervenir dans la négociation du Copyright Act. Fils de petits commerçants, diplômé de lycée n'ayant pas suivi d'études supérieures, Joseph Youngerman a été accessoiriste, assistant-réalisateur puis responsable du département technique au sein de la Paramount entre 1926 et 1950. Dans son

autobiographie, il a dénoncé les références à la loi dans les négociations professionnelles et déclaré avoir toujours préféré serrer la main aux producteurs autour d'un accord plutôt que de recourir à un arbitrage extérieur ou de mener une grève contre ses « partenaires »¹¹⁶.

Les revendications des organisations françaises et américaines ont aussi – et sans doute surtout – varié en fonction de leurs rapports de force avec les producteurs de films. Comme on l'a dit, la MPAA disposait d'un pouvoir de négociation bien supérieur à celui des producteurs français. Les guildes de compositeurs et de scénaristes hollywoodiens n'étaient pas totalement dépourvues de ressources. Elles étaient défendues par des juristes reconnus par leurs pairs, comme Melville Nimmer. Les guildes ont aussi cherché à mettre en valeur le capital symbolique de leurs membres en se faisant représenter devant les parlementaires par un compositeur et un scénariste récipiendaires de plusieurs Oscars : Robert Dolan et James Webb. Leur capital symbolique pesait certainement moins que les soutiens dont disposait la MPAA dans les champs juridiques et politiques. De surcroît, le capital symbolique des professionnels n'avait pas la même valeur dans les négociations françaises et américaines. En France, en raison de la définition des films comme des œuvres de collaboration, l'obtention du statut de coauteur était favorisée par la reconnaissance dont jouissaient groupes professionnels auprès d'autres professionnels du cinéma, des critiques et des spectateurs. Aux Etats-Unis, la valeur des contributions des travailleurs n'avait guère d'incidence sur leurs statuts d'auteurs ou d'employés, qui dépendaient de la nature de leurs contrats avec les sociétés de production. Le statut de salarié était aussi commun à des groupes professionnels aux positions très éloignées, et parfois très dominées, dans les hiérarchies professionnelles du cinéma.

Les différences entre les revendications et pouvoirs des organisations professionnelles et américaines ne doivent pas occulter une homologie fondamentale entre ces deux négociations : le statut d'auteur et de propriétaire des films n'a été revendiqué que par des groupes dominants les hiérarchies professionnelles du cinéma. Le rapporteur de la Commission de la propriété intellectuelle et plusieurs de ses membres avaient pourtant envisagé la possibilité d'attribuer le statut d'auteur aux chefs opérateurs et aux monteurs. Ces propositions ont été rejetées par les représentants des principales sociétés d'auteurs. Moins reconnus que les prétendants au statut d'auteur, les chefs opérateurs et monteurs étaient d'autant moins à même d'obtenir le statut d'auteur de film que leur syndicat, le Syndicat des techniciens de l'industrie du film, était dirigé par des réalisateurs. Aux Etats-Unis, l'auteur de l'étude sur le *works-made-*

¹¹⁶ Joseph C. Youngerman, Ira Skutch et David Shepard, *My seventy years at Paramount Studios and the Directors Guild of America*, Los Angeles, Directors Guild of America, 1995, p. 99.

for-hire n'a évoqué les différents métiers du cinéma que pour justifier l'attribution de la propriété des films à leurs employeurs. Le salariat de la grande majorité des groupes professionnels du cinéma n'a pas été discuté lors des négociations et leurs syndicats n'ont pas été consultés lors des auditions parlementaires des années 1960. Les syndicats de techniciens sont intervenus devant la Chambre des Représentants par l'intermédiaire du Hollywood Film Council, qui représentaient aussi les guildes d'acteurs¹¹⁷. Le Hollywood Film Council a soutenu le projet de Copyright Act et les revendications de la MPAA contre les entreprises de télévision par câble. Son président, William Howard, a défendu le copyright des sociétés de production au nom des revenus et emplois de leurs salariés, y compris les plus dominés comme les charpentiers, les électriciens et bien d'autres¹¹⁸. Dans la deuxième partie de la thèse, on expliquera pourquoi seulement certains groupes professionnels ont revendiqué le statut d'auteur et ont été reconnus comme tels par d'autres professionnels, par les critiques de cinéma et par les spectateurs.

Propriété cinématographique et politiques publiques

Les organisations professionnelles en lutte autour du droit d'auteur et du copyright n'ont pas bénéficié des mêmes soutiens de la part des administrations d'Etat associées aux négociations. Ces soutiens dépendaient de leur représentation au sein de ces administrations, qui est elle-même liée aux finalités et formes des interventions publiques dans la production et la diffusion des films.

Les membres de la Commission de la propriété intellectuelle, les sociétés d'auteurs et le Syndicat français des producteurs de films ont obtenu le soutien de différents représentants de l'Etat. Les sociétés d'auteurs ont bénéficié de plus de soutiens que les producteurs au sein de l'administration. La Commission de la propriété intellectuelle avait pour vice-présidents le directeur de cabinet du ministre de l'Information, Maurice Crouzet, et le président du comité des juristes de la Direction générale des arts et des lettres du gouvernement provisoire, Henry Puget. Les revendications des scénaristes, réalisateurs et compositeurs ont également été appuyées par la Direction générale du cinéma mise en place par le gouvernement provisoire et dirigée par Jean Painlevé. A la Libération, la Direction générale du cinéma a mis en place une

¹¹⁷ Voir « Copyright Law Revision », Hearings before the Subcommittee on Courts, Civil Liberties, And the Administration of Justice of the Committee on the Judiciary, House of Representatives, mai-décembre 1975, p. 698-704.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 699.

commission d'étude devant étudier la création d'un contrat-type entre les producteurs et les réalisateurs et la création d'un organisme unique de perception des recettes dans les salles de cinéma (comme le souhaitait la SACD). La Direction générale du cinéma a également mis en place une commission des auteurs chargée de « traiter toutes les questions relatives aux droits d'auteurs et d'assurer la liaison avec l'Association des auteurs de films ». Cette administration a aussi permis à la SACEM de continuer à percevoir ses recettes directement auprès des salles de cinéma, en contrepartie de leur plafonnement. Le projet d'ordonnance établi par la Commission de la propriété intellectuelle en 1945 a été soutenu par le ministre de l'Education nationale du gouvernement provisoire, René Capitant. En 1949, Carlo Rim, Jean Matthysens et Marcel Achard, qui représentait la SGDL, ont obtenu du directeur des Arts et des Lettres Jacques Jaujard qu'il soutienne leurs revendications auprès du ministre de l'Education nationale Yvon Delbos et du directeur général du Centre national de la cinématographique, Michel Fourré-Cormeray¹¹⁹. En novembre 1950, les producteurs ont quant à eux obtenu le soutien du ministre de l'Industrie, qui s'est opposé au dépôt d'un texte qui ne reconnaîtrait pas le producteur comme l'un des auteurs du film. Entre 1950 et 1954, le projet de loi a fait l'objet de négociations interministérielles menées par la Direction générale des arts et lettres. Elle était alors dirigée par André Cornu, qui a déclaré que s'il « n'avait pas accéléré les travaux de la Commission, et muselé certains intérêts, ces lois seraient encore dans les tiroirs de l'Administration »¹²⁰. En 1954, André Cornu et le ministre de l'Education nationale, André Marie, ont obtenu du gouvernement, présidé par Joseph Laniel, le dépôt du projet de loi à l'Assemblée nationale, signé par les ministères de l'Education, de la Justice, de l'Intérieur, des Finances et des affaires économiques, de l'Industrie et du commerce, de la France d'Outre-mer et de l'Information. A l'Assemblée nationale, le projet de loi a été défendu par le secrétaire d'Etat aux arts et lettres, Jacques Bordeneuve.

Aux Etats-Unis, en revanche, le Copyright Office a été la seule administration publique à intervenir dans les luttes entre organisations cinématographiques. Le projet de loi a été soutenu par tous les ministères consultés en 1965 par les commissions de la Chambre des représentants et du Sénat en 1965¹²¹. Les représentants de ces administrations n'ont pas évoqué la règle des *works-made-for-hire* (à l'exception d'un représentant du ministère de l'Armée de

¹¹⁹ J.-P. Jeancolas, J.-J. Meusy et V. Pinel, *L'Auteur Du Film*, op. cit., p. 138.

¹²⁰ Cité dans Eglantine Pasquier, « André Cornu et le secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts, 1951-1954 », *Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication*, avril 2016.

¹²¹ « Copyright Law Revision », Hearings before Subcommittee no°3 of the Committee on the Judiciary, House of Representatives, 1965 ; « Copyright Law Revision », Hearings before the Subcommittee on Patents, Trademarks, and Copyrights of the Committee on the Judiciary, United States Senates, 1965.

l'air qui souhaitait qu'elle s'applique aux officiers et employés du gouvernement américain). Les ministères ont surtout pris position au sujet des règles les plus en rapport avec leurs domaines d'intervention et ne se sont pas prononcés au sujet des normes qui divisaient les organisations cinématographiques¹²². Le National Labor Relations Board, qui intervenait dans les relations entre les sociétés de production et leurs employés, n'a pas été consulté lors de la négociation du Copyright Act.

Les divisions entre les fonctionnaires et ministres français et le soutien (implicite ou explicite) des administrations américaines aux revendications des producteurs s'expliquent d'abord par la représentation des organisations professionnelles au sein de ces administrations. Les scénaristes, réalisateurs et compositeurs français étaient bien représentés au sein des administrations intervenant dans la production ou la diffusion cinématographique. La Direction générale du cinéma du Gouvernement provisoire avait à sa tête un réalisateur de film scientifique, Jean Painlevé. Ce dernier a nommé deux metteurs en scène et un scénariste au sein de la commission responsable des questions de droit d'auteur : André Berthomieu, Jean Grémillon et Pierre Bost, qui étaient membres des syndicats de techniciens et de scénaristes. En 1946, le secrétaire d'Etat à l'Information Gaston Deferre avait pour conseiller cinématographique l'écrivaine Colette Audry, sœur de la scénariste et réalisatrice Jacqueline Audry, membre de l'Association des auteurs de films. A partir de la même année, le conseil paritaire du Centre national de la cinématographique comptait huit représentants patronaux et huit représentants salariés¹²³. Le Syndicat français des producteurs de films disposait quant à lui de soutiens au sein du ministère de l'Industrie. Aux Etats-Unis, la MPAA disposait des alliés les plus puissants au sein de l'Etat fédéral. Eric Johnston, qui a présidé la MPAA entre 1946 et 1963, avait préalablement présidé la Chambre de commerce des Etats-Unis, le plus puissant lobby patronal américain. Dans les années 1940 et 1950, les présidents Roosevelt, Truman et Eisenhower l'ont nommé président de la United States Commission on InterAmerican

¹²² Le State Department a pris position au sujet de la protection des œuvres d'auteurs étrangers, de la libéralisation des importations d'œuvres reproduites à l'étranger, ainsi que du copyright des œuvres produites par des fonctionnaires. Le Department of Health, Education and Welfare s'est surtout préoccupé de défendre les exceptions au copyright permettant aux bibliothèques de reproduire des œuvres protégées par le copyright et permettant aux chaînes de radio et télévision à but non-lucratif (dites éducatives) de diffuser gratuitement des œuvres littéraires et musicales. Ces exceptions au droit de propriété artistique, dite du « *fair use* », ont été critiquées aussi bien par la MPAA que par les guildes de compositeurs et de scénaristes. « Copyright Law Revision », Hearings before Subcommittee no^o3 of the Committee on the Judiciary, House of Representatives, 1965, p. 1131-1135. « Copyright Law Revision », Hearings before Subcommittee no^o3 of the Committee on the Judiciary, House of Representatives, 1965, p. 1131-1135.

¹²³ Voir Dimitri Vezyroglou et Gaël Péton, « La politique française du cinéma au moment du rattachement du Centre national de la cinématographique au ministère des Affaires culturelles, 1957-1962 », in Dimitri Vezyroglou (ed.), *Le cinéma: une affaire d'Etat 1945-1970*, Paris, La Documentation française, 2014.

Development, administrateur de l'Economic Stabilization Agency et représentant spécial du président des Etats-Unis pour le conflit entre Israël, la Jordanie et la Syrie au sujet des eaux du Jourdain. Le successeur d'Eric Johnston, Jack Valenti, a été l'assistant spécial de Lyndon Johnson à la Maison Blanche, chargé des relations avec les groupes parlementaires républicains de la Chambre des Représentants et du Sénat. Fort du capital social et symbolique accumulé au sein des administrations fédérales américaines, les dirigeants de la MPAA étaient certainement à même d'imposer leurs revendications à la plupart des acteurs de la négociation du Copyright Act (y compris aux dirigeants du Copyright Office).

Les délégations françaises et américaines auprès de l'UNESCO sont un indicateur des soutiens dont bénéficiaient les organisations professionnelles au sein des administrations publiques, et notamment du ministère des Affaires étrangères¹²⁴. Le comité français était composé de représentants des sociétés et syndicats de scénaristes, de réalisateurs, de compositeurs, d'acteurs, de techniciens, de producteurs, de distributeurs et d'exploitants. En revanche, aucune guildes et aucun syndicat hollywoodien n'étaient représentés au sein de la délégation américaine, où siégeait le président de la MPAA aux côtés des dirigeants des grandes sociétés de production hollywoodiennes (Monogram Pictures, Columbia, Paramount, Eagle-Lion, Universal, RKO, Enterprise Pictures, Twentieth Century-Fox, Warner Bros)¹²⁵.

La représentation des auteurs de films au sein des administrations françaises et américaines est elle-même liée aux finalités et formes d'intervention de ces administrations dans la production et la diffusion cinématographiques. En France, le compromis entre producteurs et sociétés d'auteurs codifié par la loi du 11 mars 1957 était en affinité avec les finalités à la fois culturelles et industrielles de politiques cinématographiques en cours d'institutionnalisation. Dès 1935, un rapport de la commission des finances de l'Assemblée nationale a proposé sans succès la création d'un Fonds national du cinéma visant à soutenir la production et l'exportation de films et à encourager des films représentant un « intérêt culturel »¹²⁶. Parallèlement à la négociation de la loi de 1957, le Centre national de la cinématographie a mis en place ses deux principaux dispositifs d'action, dont l'administration était en partie assurée par des représentants des producteurs et des auteurs. Il s'agissait d'abord

¹²⁴ Voir Julien Jenger, « Le cinéma au service du rapprochement des peuples », *Le Film français*, n°200, 1948.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Voir J. Choukroun, « Aux origines de « l'exception culturelle française » ? », art cit. ; Frédéric Gimello-Mesplomb, « Le prix de la qualité. L'Etat et le cinéma français (1960-1965) », *Politix*, 2003, vol. 16, n° 61, p. 95-122 ; Laurent Creton, « Retour sur les origines du système d'aide à la production cinématographique en France », *Quaderni*, 2004, vol. 54, n° 1, p. 109-118 ; Jean-Marc Vernier, « L'État français à la recherche d'une politique culturelle du cinéma : de son invention à sa dissolution gestionnaire », *Quaderni*, 2004, vol. 54, n° 1, p. 95-108.

du fonds de soutien automatique, qui visait à soutenir l'industrie à travers des crédits alloués aux sociétés de production sur la base de leurs résultats antérieurs. Un second type d'aides était attribué sur des critères esthétiques. La prime à la qualité pour le court-métrage créée en 1953 était attribuée par une commission où siégeaient à égalité des réalisateurs, des producteurs, et des critiques, aux côtés de représentants de l'Etat et du directeur du CNC. Dès 1946,

Des administrations américaines régulaient également la production et la diffusion des films, mais d'une toute autre manière. Après-guerre, les interventions publiques ont essentiellement porté sur la législation anti-trust et sur la négociation d'accords commerciaux internationaux favorables aux exportations américaines, comme les accords Blum-Byrnes. La MPAA jouait un rôle de premier plan dans ces négociations internationales en collaboration avec le Commerce Department et le State Department¹²⁷. Le rôle joué par cette organisation dans la diplomatie culturelle et économique américaine explique aussi la nomination à sa tête de familiers de la Maison Blanche. Ces différentes formes d'intervention publiques sont liées aux positions des industries française et américaine dans les échanges cinématographiques internationaux. Avant même la mobilisation au sujet des accords Blum-Byrnes, la défense du cinéma français face à la concurrence étrangère a été la principale justification des (tentatives) d'interventions de l'Etat, y compris de leurs volets dans leur volets « culturels »¹²⁸.

La dépolitisation du droit de propriété cinématographique

Le quasi-consensus des parlementaires au sujet du droit de propriété cinématographique peut être mis au compte des négociations antérieures, de leur dépolitisation, des alliances politiques des juristes et des organisations professionnelles, ainsi que des affinités entre ces lois et les idéologies partisanes.

Les parlementaires ont été les derniers acteurs à intervenir dans les négociations et n'ont guère amendé les projets de loi. Les commissions parlementaires des deux pays ont suivi les recommandations de la Commission de la propriété intellectuelle et du Copyright Office en ce qui concernait les droits des auteurs et sociétés de production cinématographique. Devant les

¹²⁷ Voir Jens Ulf-Møller, *Hollywood's film wars with France: film-trade diplomacy and the emergence of the French film quota policy*, Rochester, University of Rochester Press, 2001 ; Ian Jarvie, « The Postwar Economic Foreign Policy of the American Film Industry: Europe 1945-1950 », *Film History*, 1990, vol. 4, n° 4, p. 277-288 ; Paul Swann, « The Little State Department: Hollywood and the State Department in the Postwar World », *American Studies International*, 1991, vol. 29, n° 1, p. 2-19 ; Ulf Jonas Bjork, « The U.S. Commerce Department Aids Hollywood Exports, 1921-1933 », *The Historian*, 2000, vol. 62, n° 3, p. 575-587.

¹²⁸ C'est le cas dès les années 1930. Voir J. Choukroun, « Aux origines de « l'exception culturelle française » ? », art cit.

chambres des deux pays, les rapporteurs des projets de loi ont avancé des arguments proches pour justifier leur adoption sans grande discussion¹²⁹. Ils ont repris les motifs avancés par la Commission de la propriété intellectuelle et le Copyright Office pour justifier la réforme : l'ancienneté de la loi en vigueur, le développement de nouvelles techniques de production et de diffusion des œuvres, les lois récemment adoptées à l'étranger et les encouragements de l'UNESCO. En France et aux Etats-Unis, les rapporteurs ont présenté les lois comme des codifications de la jurisprudence et du droit déjà en vigueur. Ils ont défendu l'adoption des projets de loi sans modification en les présentant comme les résultats de longues et difficiles négociations ayant abouti aux meilleurs compromis possibles entre les intérêts des acteurs concernés par le droit d'auteur et le copyright. Devant l'Assemblée nationale, le secrétaire d'Etat aux arts et lettres a évoqué la difficulté à concilier les intérêts des auteurs et des entreprises, notamment en ce qui concernait le cinéma. Le secrétaire d'Etat a aussi fait part du souhait du gouvernement que le projet de loi soit adopté sans modification significative. Devant la Chambre des Représentants, le parlementaire Tom Railsback a lui aussi présenté le Copyright Act comme le résultat d'une longue négociation et comme un compromis entre les intérêts du public, des diffuseurs, des éditeurs, des auteurs et des producteurs. Suite à l'accord de la MPAA, des guildes et des syndicats hollywoodiens, les parlementaires américains étaient peu susceptibles de s'opposer au sujet du droit de propriété cinématographique. En revanche, comme on l'a vu, quelques parlementaires français se divisèrent au sujet des rémunérations des auteurs.

Le quasi-consensus des parlementaires au sujet de la propriété cinématographique a d'autres conditions de possibilités que sa longue et difficile négociation. Il tient d'abord la dépolitisation des discours des autres acteurs de ces négociations. Les responsables de la Commission de la propriété intellectuelle et du Copyright Office n'ont pas fait référence à des divisions politiques. En tant que membres d'une commission ministérielle du côté français et fonctionnaires fédéraux du côté américain, ces juristes étaient tenus à une relative neutralité politique. Cette neutralité était d'autant plus nécessaire que leurs travaux prolongés les ont amenés à collaborer avec des ministres et parlementaires de plusieurs partis. Ces juristes cherchaient aussi à créer un consensus parmi des porte-paroles d'organisations professionnelles proches de différentes organisations politiques, ainsi qu'auprès des parlementaires auxquels ils

¹²⁹ Voir le Journal officiel de la République française, 19 et 21 avril 1956, 18 décembre 1956 et 1^{er} mars 1957 ; Journal Officiel du Conseil de la République du 31 octobre et 1^{er} novembre 1956 ; Jacques Isorni, « Le vote de la loi », *Revue internationale du droit d'auteur*, n°19, avril 1958, p. 23-25. Pour les débats parlementaires américains, voir le Congressional Record, vol. 122, n°144 et 150, 22 et 30 septembre 1976.

demandaient d'adopter le texte sans l'amender. La dépolitisation du discours des juristes tient aussi à leurs discours et concurrences. Ils ont essentiellement construit et défendu leurs prises de position en références à des textes qu'ils n'associaient pas à des partis et professionnels de la politique. Ces juristes ont également justifié leurs préférences en invoquant des législations de pays aux régimes, divisions et rapports de force politiques assez différenciés (sans toutefois prendre pour modèles les pays communistes et, dans le cas français, les Etats-Unis). L'exemple le plus frappant de dépolitisation du droit étranger est sans doute la justification du projet de loi auprès du gouvernement provisoire en référence à des projets de loi élaborés dans le cadre des régimes fasciste et nazi. La dépolitisation de leurs discours était sans doute favorisée par les collaborations et concurrences entre juristes de différents pays pour la codification du droit international de la propriété cinématographique. L'universalisation de législations nationales impliquait en effet leur légitimation auprès de juristes, de diplomates et d'autres acteurs aux préférences et engagements politiques variés.

Certains juristes de la Commission de la propriété intellectuelle et du Copyright Office étaient néanmoins proches d'organisations politiques, ce qui a pu favoriser l'adhésion de ces dernières à leurs projets de loi. La Société d'études législative, dont étaient membres les responsables de la Commission de la propriété intellectuelle, réunissait au début du siècle des juristes et des parlementaires conservateurs, républicains ou catholiques sociaux. En 1936, la Société d'études législatives avait pour président d'honneur l'ancien Président de la République Alexandre Millerand, alors de droite, et pour membres des parlementaires de droite ou centristes¹³⁰. La Commission de la propriété intellectuelle comptait pour membre un sénateur du parti radical, Marcel Plaisant. Les éléments biographiques récoltés au sujet des dirigeants du Copyright Office ne mentionnent pas d'engagements politiques ou d'affiliation à des partis, ce qui peut se comprendre au regard de leur statut de fonctionnaires. On sait seulement que la Copyright Society a été fondée par le Register of Copyright Arthur Fisher en collaboration avec des membres du National Republican Club de New York¹³¹.

Les porte-paroles d'organisations professionnelles n'ont pas davantage fait référence à des divisions politiques. Comme les juristes, ils devaient composer avec des fonctionnaires et parlementaires aux orientations politiques variées. Dans les deux pays, le monopole ou quasi-monopole de la représentation de chaque catégorie de métier par une seule organisation était

¹³⁰ Ces parlementaires étaient Abel Gardey, Joseph Barthélémy, Jean Leredu et Eugène Penancier. Voir *Bulletin de la Société d'études législatives*, *op.cit.*

¹³¹ Maria A. Pallante, « The 60th Anniversary of the Copyright Society of the United States of America », *Journal. Copyright Society of the USA*, p. 680.

peu propice à la politisation de leurs revendications, qui était susceptible de susciter des divisions entre des membres aux idées politiques variées. Certaines organisations professionnelles ont toutefois bénéficié du soutien d'organisations politiques. En France, le soutien de parlementaires communistes aux revendications des auteurs de films a certainement été favorisé par l'appartenance de nombre de scénaristes et de réalisateurs à la Fédération du spectacle de la CGT, à leurs collaborations antérieures avec le PCF contre les accords Blum-Byrnes, ainsi qu'à leur alliance avec des auteurs des Républiques socialistes au sein de la Fédération internationale des auteurs de films (on y reviendra plus loin). Devant le Conseil de la République, les revendications des auteurs au sujet de la présomption de cession ont aussi été soutenues le centriste Léo Hamon. Les revendications du Syndicat français des producteurs de films ont été soutenues par les parlementaires socialistes Roland Dumas et Georges Lamousse. Aux Etats-Unis, la MPAA disposaient de soutiens républicains et démocrates. Ses dirigeants ont été nommés à de hautes responsabilités par des présidents des Etats-Unis des deux partis. En tant qu'intermédiaire entre Truman et les responsables républicains du Congrès, Jack Valenti était bien placé pour obtenir le soutien des partis démocrate et républicain. La dépolitisation des revendications des scénaristes s'inscrit dans le prolongement des luttes politiques antérieures. Des divisions politiques avaient suscité l'échec du projet d'American Authors' Authority. Lors du maccarthysme, les guildes de scénaristes et de compositeurs avaient quant à elles exclu leurs membres les plus proches d'organisations communistes et les plus opposés aux revendications des producteurs (ce qui a pu participer à leur soutien aux revendications de la MPAA).

Enfin, le consensus des parlementaires peut être mis au compte des affinités entre les normes, justifications et bénéficiaires des lois et les idéologies des professionnels de la politique. Ces deux lois ont été défendues au nom de traditions nationales construites par opposition à des traditions étrangères et s'accordaient ainsi au nationalisme de la plupart des organisations politiques. La justification du projet de loi français par opposition aux législations anglo-saxonnes et soviétiques pouvait susciter l'adhésion de parlementaires anti-communistes et anti-américains. L'assimilation du droit d'auteur et du copyright à des formes de propriété était sans doute favorable à son soutien par les parlementaires les plus attachés aux valeurs libérales et à la propriété privée (comme la droite et le centre français et les deux partis américains). A contrario, l'assimilation des auteurs à des travailleurs par le projet de loi Jean Zay avait suscité l'opposition de la Société d'études législatives qui craignait que l'auteur soit réduit à un « simple salarié », voire à un « prolétaire », « cette "Nouvelle idole" de la religion

soviétique »¹³². Mais les différences entre le droit d'auteur et d'autres types de propriété et la défense des droits des auteurs face aux revendications des éditeurs ou des producteurs était également susceptible de convaincre les parlementaires les plus à gauche, et notamment les communistes français. La loi française du 11 mars 1957 a également été défendue comme cohérente à la Convention de Berne, dont étaient membres plusieurs républiques socialistes d'Europe de l'Est¹³³. Elle présentait un certain nombre de points communs avec le droit soviétique, qui attribuait aussi un droit moral aux auteurs¹³⁴. En outre, les deux lois ont été présentées comme bénéficiant à des auteurs, c'est-à-dire à des personnes aux positions extrêmement variables dans les rapports (économiques) de classe et aux orientations et engagements politiques très variés. Certaines normes du droit d'auteur jouissaient donc d'une légitimité politique très large, jusqu'aux fascistes et nazis évoqués dans le chapitre précédent.

En résumé, les normes françaises et américaines de la propriété cinématographique ne reflètent ni des conceptions nationales de l'auteur de film ni des philosophies antagonistes de la propriété artistique. Elles ont cependant été structurées par des normes juridiques préexistantes. Le droit de la propriété cinématographique a pour origine le droit de la propriété littéraire et artistique auquel il fut associé dans les années 1900. Les normes de la propriété cinématographique se sont ensuite différenciées de la propriété littéraire et artistique en raison de luttes de définition des auteurs de films et de leurs droits, qui se déroulèrent dans les tribunaux, dans les publications juridiques et cinématographiques et dans le cadre de différentes révisions du droit international et des législations nationales. La loi du 11 mars 1957 et le Copyright Act de 1976 sont des réécritures de normes et de lois plus anciennes, menées et discutées via des références à de nombreux textes de loi et de droit. Les corpus juridiques qui ont servi à la définition et à la légitimation des lois française et américaine se recoupaient partiellement. Ils se distinguaient cependant à la faveur d'un ethnocentrisme juridique des experts du droit d'auteur et du copyright et d'intérêts à la préservation de certaines normes nationales. Ces corpus juridiques ont servi à définir des espaces des possibles juridiques différenciés. Ils ont aussi structuré et différencié les débats sur la définition des auteurs de films, qui portèrent sur le travail cinématographique du côté français et sur les droits des employeurs et employés aux USA. Les rémunérations et le droit moral des auteurs de films ont également

¹³² Cité dans G. Sapiro et B. Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête d'un statut », art cit., p. 119.

¹³³ Voir K. Stoyanovitch, « La durée de la protection des œuvres de l'esprit dans les pays socialistes d'Europe », *Revue internationale de droit comparé*, 1958, vol. 10, n° 2, p. 339-348.

¹³⁴ *Ibid.*

été discutés différemment dans les deux pays, où les juristes et organisations professionnelles se disputèrent au sujet de la préservation de normes nationales existantes. Les espaces des possibles juridiques définis sur la base de normes antérieures semblent également avoir structuré les revendications des organisations professionnelles. C'est du moins ce que suggère le fait que les organisations américaines de scénaristes, de compositeurs et de réalisateurs n'ont pas revendiqué un droit moral aux Etats-Unis (ce qu'on peut aussi mettre au compte d'anticipations d'échecs d'une telle revendication de la part d'organisations déjà déboutées dans les années 1920 à 1940 et certainement conscientes de leurs rapports de force juridique et politique avec les producteurs, que les négociations n'ont eu de cesse de leur rappeler). Pour finir, les vastes corpus mobilisés et les principes d'évaluation divers et contradictoires des normes juridiques ont permis de définir et de légitimer des propositions juridiques antagonistes, et cela dans les deux pays. Les lois ne peuvent donc être réduites aux lois et débats juridiques qui les ont inspirées et justifiées.

Les normes de la propriété cinématographiques ont également été déterminées par les divisions et rapports de pouvoir entre leurs rédacteurs, qui intervenaient au titre de leur reconnaissance, de leurs compétences et de leurs fonctions de représentation et d'expertise dans les champs juridique, cinématographique, administratif et politique. Les droits de propriété des auteurs de films ont surtout divisé des juristes et des organisations professionnelles du cinéma. Le lobby patronal hollywoodien, la MPAA, est parvenu à imposer la plupart de ses revendications, en contrepartie de quelques concessions comme celles portant sur le renouvellement du copyright, qui ne bénéficiait pas à leurs salariés. Ce « compromis » américain contraste avec le marchandage français : le statut d'auteur et le droit moral ont été accordés aux écrivains, scénaristes, compositeurs et réalisateurs français, en contrepartie de restrictions du droit moral et d'un contrôle des rémunérations bénéficiant aux patrons des sociétés de production.

Ces « compromis » ont été structurés par les rapports de force juridique, économique, symbolique et politique entre les organisations professionnelles du cinéma. Aux Etats-Unis, les intérêts des patrons hollywoodiens ont été défendus par des juristes suffisamment reconnus par leurs pairs pour présider des sociétés savantes et organisations professionnelles d'experts du copyright. Ils menacèrent le Copyright Office de ne pas soutenir la révision du Copyright Act, et furent entendus par les juristes de cette administration, qui craignaient sans doute que leur projet de loi connaisse le même sort que ceux de leurs prédécesseurs des années 1920 et 1930. Les producteurs américains bénéficièrent également des intérêts et revendications qu'ils

partageaient avec les dirigeants d'entreprises d'autres secteurs, comme les puissants patrons de presse et de publicité souhaitant eux-aussi s'approprier les œuvres créées par leurs salariés. La MPAA jouissait aussi de soutiens potentiels ou effectifs au sein de diverses administrations, du Congrès, voire de la Maison Blanche. Ces soutiens tenaient en partie aux collaborations entre les patrons des entreprises cinématographiques américaines et les administrations publiques et les institutions politiques, qui visaient accroître le pouvoir économique, politique et culturel des Etats-Unis. La MPAA devait également son pouvoir juridique, politique et bureaucratique à la taille, aux capitaux et aux parts de marché des entreprises cinématographiques. D'une part, leurs profits leur permettaient de s'acheter les services juridiques et politiques coûteux d'un Edward Sargoy, d'un Eric Johnston, d'un Jack Valenti et certainement de bien d'autres professionnels du droit et lobbyistes. D'autre part, les profits, le chiffre d'affaire, le nombre d'emplois, les parts des marchés et les contributions à la balance commerciale américaine des entreprises hollywoodiennes étaient certainement plus préoccupantes pour les hauts fonctionnaires et professionnels de la politique de ce pays que le sort de quelques groupes professionnels, déjà bénéficiaires de conventions collectives et qui comprenait des personnes mieux rémunérées en moyennes que des auteurs d'autres champs (on le verra).

Les rapports de force entre les organisations de prétendants au statut d'auteur étaient moins déséquilibrés en France, où les capitaux beaucoup plus limités des entreprises n'assuraient pas à leurs patrons un pouvoir juridique et politique équivalent à ceux de leurs homologues américains. Les producteurs disposèrent cependant de soutiens au sein du ministère de l'Industrie. Les sociétés d'auteurs françaises pouvaient quant à elles compter sur le capital symbolique des écrivains, des scénaristes, des compositeurs et des réalisateurs, sur le soutien de fonctionnaires avec lesquels elles co-administraient les politiques publiques du cinéma, et surtout sur l'appui de juristes attachés à l'attribution des œuvres à des personnes physiques et à un droit moral qui faisait le prestige international de leur législation et renforçait leur pouvoir dans les négociations internationales. La liste des coauteurs français était conforme aux revendications des sociétés d'auteurs françaises les plus anciennes et les plus puissantes (la SACD, la SGDL, la SACEM). Elles cédèrent aux revendications des réalisateurs français, qui étaient déjà très reconnus par les critiques et professionnels de cinéma, qui pouvaient leur offrir davantage de revenus et qui menaçaient de constituer une société de gestion concurrente.

Ce travail révèle aussi des interdépendances et rapports de force internationaux qui ont structuré les lois française et américaine. La loi du 11 mars 1957 et le Copyright Act de 1976 ont été élaborées et légitimées en référence au droit international et étranger. Les comparaisons

juridiques internationales servaient plusieurs fonctions. La première était de définir des alternatives juridiques et d'évaluer les lois nationales. A cette fin, les législations française et américaine ont parfois été comparées à celles d'Etat beaucoup plus dominés, sur tous les plans, dans les relations internationales, comme l'Uruguay. Les comparaisons juridiques internationales ont également servi à légitimer les préférences juridiques des juristes et des groupes d'intérêt. Les lois et revendications furent alors davantage comparées à celles d'Etats occupant des positions dominantes dans les relations internationales, comme les lois française et allemande aux Etats-Unis et les lois américaine, britannique et italienne en France. Les comparaisons juridiques internationales visaient aussi à universaliser les législations française et américaine, au bénéfice de certains groupes d'intérêts nationaux et des juristes tirant profit des négociations internationales. A la faveur du pouvoir économique, politique et culturel de leurs pays, les juristes français et américains purent défendre des spécificités de leurs lois nationales tout en cherchant à les universaliser. Pour finir, des relations et rapports de force internationaux ont structuré les rapports de force au sein de chaque pays. Les patrons hollywoodiens devaient une bonne part de leur capital économique – et indirectement de leur puissance politique et juridique – à leur position dominante sur les marchés cinématographiques de la plupart des pays du monde.

Ainsi s'achève cette première partie consacrée aux négociations des normes françaises et américaines de la propriété cinématographique, mais pas l'analyse de leurs déterminants. Se limiter à l'étude de juristes, de groupes d'intérêts, de fonctionnaires et de professionnels de la politique reviendrait à céder à une forme de fétichisme de la table de négociation et des palais d'Etat qui naturalise, passe sous silence ou s'économise l'analyse les rapports sociaux régulés par les normes juridiques et le rôle de ces rapports sociaux dans la définition de ces normes. Comment se fait-il que nombre de métiers du cinéma ne furent jamais mentionnés ou si rapidement exclus des listes des coauteurs potentiels d'un film ? Comment s'explique leur (quasi) absence des négociations ? Pourquoi une fraction seulement des professionnels du cinéma ont-ils revendiqué le statut d'auteur et de propriétaire d'un film ? C'est aussi cela, l'histoire de la différenciation des normes cinématographiques du droit d'auteur et du copyright : l'histoire de droits de propriété censés bénéficier aux créateurs d'œuvres littéraires et artistiques ajustés aux cinéma *via* l'exclusion de la grande majorité du personnel participant à la fabrication des films. Il nous reste bien des lieux à explorer pour le comprendre.

DEUXIEME PARTIE

Division du travail de création des auteurs

Cette deuxième partie porte sur les relations entre l'attribution des films et la division du travail cinématographique. L'association des œuvres à des noms d'auteurs a impliqué des luttes de définition de la valeur des films et de hiérarchisation des métiers du cinéma. Réciproquement, la division du travail de production, de diffusion et de valorisation des films a permis à des personnes et à des groupes de se définir et d'être reconnus comme des auteurs. La période étudiée commence avec l'émergence du cinéma et s'arrête au moment où ont été négociés la loi du 11 mars 1957 et le Copyright Act de 1976, c'est-à-dire à la fin des années 1950 et au début des années 1960. Il s'agit donc d'une histoire sociale des auteurs de films avant les Nouvelles Vagues.

Le troisième chapitre de la thèse montre que les luttes de définition des auteurs de films et de leurs droits ont contribué à la hiérarchisation du personnel cinématographique et à la différenciation du cinéma par rapport à d'autres productions économiques et culturelles. Les prétendants au statut d'auteur ont cherché à imposer des conceptions antagonistes de la division du travail et de la valeur des films. Ces luttes de définition ont été structurées par les relations entre le cinéma, la littérature, le théâtre et d'autres domaines d'activité, ainsi que par la différenciation de la valeur esthétique et de la valeur économique des films. En retour, les tentatives d'appropriation des œuvres ont contribué à l'autonomisation et à la structuration du champ cinématographique.

Le quatrième chapitre rapporte l'existence des auteurs à la division du travail de production, de diffusion et de valorisation des films. Il montre que les producteurs, les scénaristes et les réalisateurs se sont définis comme des auteurs à la faveur des caractéristiques de leurs activités, de leur pouvoir sur le reste du personnel et des concurrences entre professionnels et entreprises cinématographiques. Il examine ensuite ce que l'attribution des œuvres doit aux usages de la fonction-auteur par les critiques, des salles et des spectateurs de cinéma. Ce chapitre montre ainsi que l'appropriation des films résulte de la division et de la hiérarchisation du travail cinématographique que les luttes de définition de l'auteur visaient à légitimer ou transformer.

Le cinquième chapitre analyse la construction des hiérarchies professionnelles du cinéma au prisme des relations de genre et de classe et d'autres rapports de domination transversaux à différents champs. Les prétendants au statut d'auteur se sont servis de l'opposition entre masculin et féminin pour hiérarchiser le personnel et valoriser leurs métiers. Ces usages du genre étaient favorisés par la répartition du travail entre les sexes et ses effets sur les rapports des professionnels à la masculinité et à la féminité. Le chapitre montre aussi ce que doivent les hiérarchies de prestige entre les métiers du cinéma à l'inégale répartition de l'argent, du capital culturel et du capital social entre les groupes professionnels. On examinera plus succinctement la place du racisme, des animaux et de la religion dans les luttes de définition des auteurs.

Le sixième chapitre est consacré aux relations entre l'appropriation des films et la division internationale du travail cinématographique. Les modes de production français et américain résultent de concurrences et de circulations transnationales propices à l'internationalisation des luttes de définition de l'auteur de film. Les prétendants au statut d'auteur ont constitué des fédérations internationales pour défendre leurs droits de propriété et réguler les échanges cinématographiques. Les hiérarchies professionnelles et les auteurs de films ont été définis en référence à des modèles étrangers et au nom de différentes variantes de nationalisme et d'universalisme. Les hiérarchies professionnelles et les nationalismes qui ont servi à les construire ont été structurés par les asymétries de la production et des échanges cinématographiques mondiaux.

Chapitre 3. La valeur des auteurs : définitions de l'auteur de film et différenciation du cinéma

Avant celui des auteurs de cinéma, le droit de propriété des écrivains et des artistes a été défendu et codifié dans le cadre d'un processus plus général de différenciation de la valeur littéraire et de la valeur artistique. Alain Viala a inscrit les luttes de définition de la propriété littéraire dans le cadre de la genèse de l'écrivain et de la littérature et de leur différenciation par rapport aux savoirs érudits comme l'histoire¹. En s'opposant au plagiat de leurs écrits et en assimilant ces derniers à des créations originales, des écrivains comme Erasme et Molière ont contribué à faire de la valeur d'originalité un des critères majeurs de définition et d'évaluation de la littérature. Nathalie Heinich a quant à elle associé des changements de modes de rémunération des peintres à l'émergence d'une valeur de la peinture fondée sur le renom et l'originalité du créateur². Ce chapitre montrera que les luttes autour du droit de propriété cinématographique et plus généralement les luttes de définition de l'auteur de film ont été un enjeu et un résultat de luttes de définition de la valeur cinématographique et de ses relations avec d'autres formes de valeur. On verra ainsi que les luttes de définition de l'auteur de film ont contribué à la structuration du champ cinématographique et à son autonomisation par rapport à d'autres champs de production culturelle et économique.

Les relations entre les luttes de définition de l'auteur de film et la différenciation du cinéma ont déjà été examinées. Martine Chaudron, Nathalie Heinich et Philippe Marry ont attribué aux réalisateurs de la Nouvelle Vague l'invention de l'auteur de film et du cinéma comme art³. Si on les suit, le cinéma n'a pu ou ne pouvait devenir un art que si le réalisateur s'imposait comme son auteur contre les scénaristes, contre les producteurs, contre les acteurs et contre les techniciens. Comme l'ont écrit Martine Chaudron et Nathalie Heinich, « il ne peut y avoir véritablement "auteur" du film – celui qui appose mais aussi impose sa signature – que dans la mesure où le réalisateur, ou metteur en scène, maîtrise l'ensemble du processus de production, depuis le choix voire l'écriture du scénario jusqu'à l'ultime version du montage »⁴. On verra plutôt que ce point de vue – défendu par des metteurs en scène dès avant la naissance

¹ Voir A. Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, op. cit., p. 85-121.

² Voir Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'Age classique*, Paris, Minuit, 1993, p. 92-131.

³ Voir P. Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*, op. cit., p. 45-62 ; Martine Chaudron et Nathalie Heinich, « Le cinéma », dans Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (eds.), *De l'artification*, op. cit., p. 225-230.

⁴ *Ibid.*

de François Truffaut – a coexisté avec des conceptions concurrentes du cinéma et de l’auteur de film : les producteurs, les scénaristes et les réalisateurs ont tous revendiqué le monopole de la production d’une valeur spécifiquement cinématographique.

Pour le montrer, on commencera par comparer les prises de position des représentants des producteurs, des écrivains, des scénaristes et des réalisateurs dans le cadre des luttes autour du droit d’auteur et du copyright. Les prétendants au statut d’auteur ont justifié leurs revendications au nom de définitions antagonistes de leurs activités, de la division du travail cinématographique et des films. Ces débats montrent que contrairement à ce que suggèrent les travaux cités précédemment, les contributions des scénaristes, des producteurs, des réalisateurs et d’autres professionnels du cinéma à la production de valeur cinématographique n’étaient pas inhérentes à leur rôle dans la fabrication des films mais pouvaient faire l’objet d’appréciations différenciées et même antagonistes. Les prétendants au statut d’auteur se sont également divisés au sujet de la définition même des films, et tout particulièrement de ses relations avec d’autres biens économiques et artistiques. Les luttes autour du droit de propriété cinématographique ont ainsi contribué à la fois à la définition de la valeur des films et à l’attribution de cette valeur.

Ce processus de définition et d’attribution de la valeur cinématographique n’était évidemment pas confiné aux négociations autour du droit d’auteur et du copyright. Dans la deuxième section de ce chapitre, on examinera ce que les conceptions antagonistes du cinéma et de l’auteur de film défendues dans ces négociations devaient aux relations entre le cinéma et d’autres productions culturelles, et tout particulièrement la littérature et le théâtre. Comme on l’a vu, les représentations cinématographiques de livres et de pièces ont été parmi les premiers films à être définis juridiquement comme des biens protégés par la propriété littéraire et artistique et à se voir associées, juridiquement, un auteur. Les adaptations littéraires, qui se sont multipliées au cours des décennies suivantes et représentaient une grande proportion de la production cinématographique, furent un enjeu et un déterminant des luttes de définition de l’auteur qui ont opposé les scénaristes, les écrivains, les réalisateurs, les producteurs et les critiques. On examinera également ce que les luttes de définition de l’auteur de film et du cinéma devaient à la participation à la production et à l’évaluation des œuvres de prétendants au statut d’auteur qui avaient préalablement ou parallèlement exercé d’autres activités artistiques ou aspiré à le faire. Dès les années 1910 puis lors de l’invention du « cinéma parlant », des écrivains, des dramaturges et des artistes qui ont mobilisé leurs savoir-faire littéraire et artistiques pour fabriquer des films s’en sont revendiqué les auteurs en s’opposant au sujet des relations entre le cinéma, l’art et la littérature. Plus généralement, c’est en référence

aux hiérarchies et valeurs d'autres champs de production culturelle qu'ont été construites et légitimées les hiérarchies professionnelles du cinéma.

La troisième section sera consacrée aux relations entre les luttes de définition de l'auteur de film et la différenciation de la valeur des films de leur popularité et de leur rentabilité ou profitabilité économique. D'après Pierre Bourdieu, dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, des écrivains ont contribué à l'émergence de « l'économie inversée » du champ littéraire, où la valeur littéraire des œuvres est détachée de leur succès commercial à court terme. A partir de cette période, le champ littéraire a été structuré par une opposition entre une production destinée à un marché restreint aux producteurs littéraires eux-mêmes, et une grande production orientée vers la satisfaction des attentes du grand public⁵. Selon Julien Duval, ce processus de différenciation de la valeur commerciale et esthétique des œuvres cinématographique – ou d'« autonomisation » du cinéma – a débuté dès les années 1920 mais s'est heurtée aux coûts de production des films qui rendaient impossible la fabrication des films à destination d'un marché restreint⁶. Pendant une bonne partie du vingtième siècle ou ses premières décennies, le cinéma n'aurait donc pas ou peu été considéré comme un art en raison de son caractère commercial et d'un public à la fois large et issu des classes populaires. Selon Martine Chaudron et Nathalie Heinich, si le cinéma n'avait pas d'auteur et n'était pas un art, c'était aussi en raison de son caractère commercial et populaire. Les acteurs et techniciens seraient restés volontairement anonymes en raison des origines foraines et populaires du cinéma, « qui le cantonnaient à n'être au mieux qu'une attraction pour goûters enfantins ou soirées mondaines ou, au pire, un divertissement réservé aux bas-fonds de la société »⁷. Des prétendants au statut d'auteur ont effectivement justifié leur qualité d'auteur en dénonçant les contraintes commerciales, à la rentabilité des films, et aux attentes et goûts du grand public. Cependant, d'autres prétendants au statut d'auteur et même la majorité d'entre eux ne voyaient pas d'antagonisme entre leur qualité d'auteur et l'assimilation du cinéma à un art et son caractère « industriel », « commercial » et « grand public ».

Qu'est-ce qu'un (auteur de) film ?

Les réalisateurs, les scénaristes et les producteurs ont défendu leur statut d'auteur ou de coauteur des films au nom de représentations antagonistes du cinéma et de la division du travail

⁵ Voir P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 85-233.

⁶ Voir J. Duval, *Le Cinéma au XXe siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, op. cit., p. 81-128.

⁷ Martine Chaudron et Nathalie Heinich, « Le cinéma », chapitre cité, p. 226.

cinématographique. Les porte-paroles de chacun de ces groupes professionnels ont exprimé de mêmes conceptions de l'auteur de film en France et aux Etats-Unis. Leurs discours n'ont pas beaucoup varié entre les années 1920 et les années 1960. Pour mieux le mettre en évidence, on présentera successivement les prises de position des producteurs, des scénaristes et des réalisateurs dans les luttes autour du droit d'auteur et du copyright, en les regroupant par groupe professionnel plutôt que par pays ou par ordre chronologique. Les réalisateurs américains ne sont pas intervenus dans les négociations autour du copyright, pour des raisons que l'on expliquera plus loin. Dans leur cas, on présentera la conception du cinéma et de l'auteur de film défendues par trois de leurs dirigeants syndicaux.

Le producteur : entrepreneur et chef d'orchestre

A la différence des scénaristes et des réalisateurs, les porte-paroles des producteurs ont défendu leur qualité d'auteur en insistant sur le caractère collectif de la production cinématographique. En 1925, lors des auditions consacrées à l'adhésion des Etats-Unis à la Convention de Berne, le cinéma a été présenté comme une activité collective par Louis E. Swartz, l'avocat de la société Famous Players-Lasky qui présidait la commission du copyright de la MPAA⁸. Pour ce dernier, un auteur employé par la société de production commence par écrire une histoire d'après une idée d'un cadre de sa société. Son travail est complété par celui de deux autres auteurs, dont l'un découpe les différentes scènes du film. Ce scénario est ensuite transmis au réalisateur et au manager du studio, qui préparent le tournage en collaboration avec des architectes et d'autres artistes. Les décors sont élaborés par des architectes, des tapissiers, des décorateurs et des charpentiers. Des artistes, parfois très renommés, préparent les costumes. Le réalisateur dirige ensuite le tournage, souvent en changeant l'histoire au fil du tournage. Les scènes filmées sont transmises à un monteur que le porte-parole des producteurs assimile à un « véritable auteur ». Le monteur est chargé d'éditer le film et ne retient qu'environ un dixième de la pellicule filmée. Pour l'avocat de la MPAA, le film est le résultat combiné des capitaux et des cerveaux de la société. Sa prise de position est très proche de celle des représentants des producteurs lors de la négociation de la loi du 11 mars 1957 et du Copyright Act de 1976.

⁸ « Copyrights: hearings held before the Committee on Patents, House of Representatives, Sixty-eighth Congress, second session, on H.R. 11258, a bill to amend and consolidate the acts respecting copyright and to permit the United States to enter the International Copyright Union », 1925, *Copyrights :hearings held before the Committee on Patents, House of Representatives, Sixty-eighth Congress, second session, on H.R. 11258, a bill to amend and consolidate the acts respecting copyright and to permit the United States to enter the International Copyright Union*, Washington :, 1925, p. 480-481.

Charles Delac et Adolph Schimmel ont chacun énuméré plus d'une dizaine de métiers nécessaires à la création d'un film et présenté l'écriture des films comme un travail collectif. Tous deux ont hiérarchisé le personnel des sociétés de production. Charles Delac a distingué le personnel technique des « collaborateurs artistiques » et son homologue américain les « *creative artists* » du reste du personnel. Mais tous deux ont compté parmi les « collaborateurs artistiques » et les « *creative artists* » d'autres travailleurs que les prétendants au statut d'auteur, comme les cameramen, les assistants-réalisateurs, les monteurs de son et les monteurs d'images. Tous ces travailleurs étaient censés influencer, à des degrés divers, la forme finale du film :

« Le cinéma, art d'un ordre particulier, a besoin de la collaboration de plusieurs artistes de tempérament et de savoir différents, qui agissent en parfaite harmonie pour aboutir à la création de l'œuvre d'art complète que doit être un film.

Les plus universels chefs-d'œuvre littéraires ou artistiques n'ont demandé à leurs auteurs que leur incontestable génie. Un film ne peut être réalisé qu'avec le concours d'éléments de base fort coûteux, d'un outillage de plus en plus important et de plus en plus perfectionné, d'un personnel technique groupant opérateurs, photographes, électriciens, ingénieurs du son, décorateurs et architectes, dont la valeur professionnelle influe considérablement sur le résultat final, et enfin de collaborateurs artistiques du film : auteur de l'idée, scénariste, auteur du découpage, auteurs du dialogue, auteur de la musique, metteur en scène, artistes dramatiques ou lyriques, monteur de son, et monteur d'images.

Que le rôle de chacun de ces artistes ne soit pas d'égale valeur, que l'importance de leur intervention dans le film varie considérablement, la chose est indiscutable, mais, quoi qu'il en soit, artistes et techniciens restent tous solidaires les uns des autres, et le film, œuvre d'art collective, souffrira de l'insuffisance d'un quelconque de ces éléments, quel que soit le talent de tous les autres⁹. »

“First, as to work for hire. It is important to have in mind that there are a number of elements which must be coordinated in the planning of a motion picture. Of prime importance is the story upon which the motion picture is to be based. It is that which persuades the stars and the important director to contract his or her services for the picture. These primary ingredients together, that is the play, the stars and the director, determine the scope of the picture, its sets, wardrobe, and musical score, and consequently the other creative artists to be employed in each category; namely, the set designers, wardrobe designers, costume creators, and supporting cast.

The story upon which a motion picture is to be based may be a published or unpublished novel, or short story, or a produced or unproduced play. The rights to these are acquired under contract with the author or the copyright owner.

However, the story upon which a motion picture is to be based also may be in the form of an idea or plot in various stages of development, running the gamut from a mere idea to a complete script, which may have come from the producer or from one or more writers working independently.

The novel or play or other basic story when complete thereafter must go through various stage before it is in the form ready for use as a motion picture script for actual production. There are a number of technical trade terms for each step such as treatments, scenarios, and final shooting scripts. It must be emphasized that except in very rare instances one writer alone does not render his services in the various steps for the preparation of a shooting script.

These are, generally, a number of writers who render their services in each step of the progress to the final shooting script and these writers may be employees working on a weekly salary they may be employees working under term contracts or they may be commissioned to render particular services in one or more steps in the process completing the final script.

⁹ C. Delac, « Entrepreneur, chef d'orchestre ou auteur ? », art. cit.

During the course of shooting of a motion picture, contributions of form and substance, as well as changes in story and dialog, are made to the picture by the various creative artists participating in its production. These include the director, the assistant directors, the producer, and cameraman, among other creative artists who participate in the production of the picture. The completed motion picture is the sum total of the efforts of all of these people, who, as is obvious, add up to a large number of individuals¹⁰. »

Comment les représentants des sociétés de production ont-ils revendiqué le statut de seul auteur des films tout en insistant sur le caractère collectif de leur fabrication ? Pour paraphraser le titre d'un article de Charles Delac, au nom d'une conception du métier de producteur comme entrepreneur, auteur et/ou chef d'orchestre¹¹. Ils ont rapproché le producteur d'entrepreneurs de l'industrie ou du commerce en mettant en avant leurs capitaux et leurs investissements dans du matériel, les rémunérations qu'ils versaient à leurs employés et leur rôle de recruteur. Ils ont également attribué à cet entrepreneur le monopole des risques financiers. L'avocat italien de la Fédération internationale des associations de producteurs de films est celui qui a le plus insisté sur la qualité d'entrepreneur du producteur. Dans un rapport publié en 1950 dans *Le Film français*, il a considéré que les films n'avaient pas d'auteur en raison de leur production collective. Ils devaient donc appartenir à leur entrepreneur :

« [L'œuvre cinématographique], en effet, n'est pas seulement une création de l'esprit, comme un poème, un roman, un drame, un traité scientifique, une peinture, un dessin, une statue ; elle est en même temps une création intellectuelle, une œuvre technique et un produit industriel : plus exactement une œuvre d'art réalisée industriellement sous la conduite et sous la responsabilité d'un personnage, qui, après avoir choisi le sujet du film et l'avoir fait développer en détail par les scénaristes et les dialoguistes, recrute tous ceux dont le concours est nécessaire pour la réalisation : metteur en scène, acteurs, techniciens. etc. ; réunit les moyens financiers et techniques qu'il juge opportuns ; organise et dirige la production, dont il assure les frais et assume les risques, en vue de réaliser des bénéfices. Ce personnage est le producteur (personne physique ou société), et c'est lui qui est le pivot autour duquel tourne toute la machine extrêmement complexe de la production ; de même c'est à lui que reviennent, en définitive, le mérite de la réussite ou le discrédit de l'insuccès. Le film, au fond, est son œuvre ; il lui appartient comme l'automobile ou le bateau appartiennent aux constructeurs qui les ont fabriqués. Mais il n'en est pas l'auteur, car son travail d'organisation essentiellement industriel ne correspond pas une qualification qui suppose un travail de création purement intellectuelle. Il est un entrepreneur dans le sens de l'art. 2082 du code civil italien, à savoir un industriel, au même titre qu'un fabricant de machines ou de tissus, mais dont le trait caractéristique est de fabriquer des œuvres d'art.

En partant d'une telle constatation indéniable on arrive nécessairement à établir ce premier point cardinal : le producteur est le centre de la production du film. Celui-ci sort de ses mains, porte sa marque et indique sans aucune possibilité de doute son producteur.

(...) [le producteur] n'est ni un simple bailleur de fond ni un éditeur, ni un auteur, mais un industriel qui produit réellement l'œuvre cinématographique grâce à un travail d'organisation et de direction très complexe, extrêmement délicat et plein de risques pour lui¹². »

¹⁰ « Copyright Law Revision. Hearings before Subcommittee no°3 of the Committee on the Judiciary, House of Representatives », rapport cité, p. 1047-1048.

¹¹ C. Delac, « Entrepreneur, chef d'orchestre ou auteur ? », art. cit.

¹² Ugo Capitani, « Vers l'élaboration d'un Droit Cinématographique Autonome », art. cit.

Cet avocat a été le seul porte-parole des producteurs à refuser à ces derniers la qualité d'auteur. Il défendait un droit de propriété cinématographique distinct de la propriété littéraire et artistique, contrairement aux autres représentants des producteurs français et américains. Ces derniers ont plutôt insisté sur les tâches de direction et de coordination des producteurs, dont ils soulignaient le caractère « intellectuel ». Pour Charles Delac, il revenait au producteur, « chef intellectuel de l'œuvre », « la lourde charge de coordonner et de guider tous les efforts » et de collaborer à tous les éléments du film¹³. Le producteur était « le véritable chef d'orchestre, dosant chaque apport, pour qu'aucune des parties de l'œuvre ne soit sacrifiée aux autres, apportant à chaque instant, dans ce milieu de création fiévreuse, son esprit critique, le calme de sa pondération et sa connaissance des besoins de la cinématographie ». L'avocat du même syndicat a donné à peu près la même définition du producteur dans un article publié en 1952 dans *Le film français*¹⁴. Il a distingué le producteur d'un commanditaire et d'un financier, ainsi que d'un directeur de théâtre et d'un éditeur qui se contentaient de diffuser l'œuvre d'un écrivain. Selon le même avocat, le producteur est celui qui « prend l'initiative du film, de sa création, qui en choisit le sujet, qui réunit les divers collaborateurs et coordonne leurs efforts – alors qu'ils n'ont pas de lien entre eux - et collabore constamment à la mise au point du découpage et de la réalisation, ce qui représente bien une intervention intellectuelle ». Pour cet avocat, sans producteur, il n'y avait pas de film et « cela est tellement exact qu'il y a des producteurs dont les films sont toujours bons et d'autres dont les films sont toujours médiocres. Car, il ne faut pas le confondre avec le financier ou le commanditaire du film. » Lors de la préparation du projet de Copyright Act de 1976, le représentant de la MPAA, Edward Sargoy, a avancé que le seul auteur est « l'entrepreneur ou producteur, qui, dans le but de la fabrication d'un film, a financé et coordonné le travail intellectuel de diverses personnes employées non seulement pour créer ou adapter des sources littéraires, dramatiques ou musicales utilisées pour le film, mais aussi le travail intellectuel de création artistique ou d'interprétation de ceux ayant joué dans le film et dirigé ces interprétations¹⁵. » Devant une commission de la Chambre des représentants, l'avocat de la Walt Disney Company a argué que tout ce qui était produit par cette société l'était par l'inspiration et les directives de Walt Disney lui-même¹⁶.

Cette conception de l'auteur de film allait de pair avec une définition des films qui différait également de celle promue par les scénaristes et les réalisateurs. Pour insister sur le

¹³ C. Delac, « Entrepreneur, chef d'orchestre ou auteur ? », art. cit.

¹⁴ « La question du droit d'auteur sera discutée à Venise. Deux opinions autorisées », art. cit.

¹⁵ B. Varmer, « Works Made for Hire and on Commission », p. 152.

¹⁶ « Copyright Law Revision. Hearings before Subcommittee no^o3 of the Committee on the Judiciary, House of Representatives », rapport cité, p. 1542.

caractère collectif de la production cinématographique, tous ont distingué les films des arts dits individuels. Pour le président de la Chambre syndicale de la cinématographie, les coûts de production des films, les appareils et compétences techniques mobilisés et le personnel techniques et artistiques différenciaient le cinéma de la littérature et des arts qui ne nécessitent que le génie de leur auteur¹⁷. Les porte-paroles des producteurs français et américains ont défini les films comme des œuvres originales et indivisibles, c'est-à-dire comme des œuvres distinctes des œuvres littéraires adaptées et du travail de chacun des agents ayant participé à leur production, auxquels ils n'attribuent aucune valeur cinématographique autonome. Seule la combinaison de ces « matériaux », « sources » ou « ingrédients », c'est-à-dire le film achevé, produit d'un travail de collaboration, était dotée de valeur cinématographique. Pour l'avocat de la Fédération internationale des associations de producteurs de films, Ugo Capitani, un film est à la fois « une création intellectuelle, une œuvre technique et un produit industriel », tout comme des draperies, des automobiles et des bateaux¹⁸. L'avocat a opposé cette conception du cinéma à la définition des films comme éditions des scénarios ou œuvres littéraires adaptées, que défendaient les porte-paroles des écrivains et scénaristes comme on le verra. Quant aux représentants de la MPAA, lors de la négociation du Copyright Act de 1976, ils ont présenté le cinéma américain comme une « grande industrie » et mesuré sa grandeur aux centaines de millions de dollars d'investissement, de rémunérations versées aux travailleurs, de revenus perçus au box-office et de contributions à l'excédent commercial américain¹⁹.

La conception du cinéma, de la division du travail cinématographique et de l'auteur de film défendue par les dirigeants des organisations de producteur a été résumée dans la « Charte de la production cinématographique » adoptée en 1951 par la Fédération internationale des associations de producteurs de films :

« CONSIDERANT, qu'un film est une œuvre originale en soi, qui ne peut être assimilée à aucune autre œuvre.

CONSIDERANT, qu'un film relève de l'esprit autant que de la technique et de l'industrie,

CONSIDERANT, qu'un film est nécessairement une œuvre d'un caractère particulier s'apparentant à une œuvre de collaboration et à une œuvre collective,

CONSIDERANT, que la législature internationale, qui a compris le film parmi les œuvres originales littéraires et artistiques, dont les droits des auteurs sont protégés, n'a pas précisé celui (ou ceux) qui pourraient légalement porter ce titre, laissant simplement entendre que l'auteur est celui (ou ceux) qui, en matière de création, font œuvre intellectuelle.

CONSIDERANT, que quelle que soit la valeur des apports individuels de chacun de ces collaborateurs, si ces apports ne sont pas groupés, étudiés, contrôlés et mis au point par

¹⁷ C. Delac, « Entrepreneur, chef d'orchestre ou auteur ? », art. cit.

¹⁸ Ugo Capitani, « Vers l'élaboration d'un Droit Cinématographique Autonome », art. cit.

¹⁹ « Copyright Law Revision. Hearings before Subcommittee no°3 of the Committee on the Judiciary, House of Representatives », p. 990-995.

une personne hautement qualifiée – disposant de toutes les qualités nécessaires pour harmoniser tous ces différents éléments afin d’aboutir à l’œuvre homogène, définitive, artistique et littéraire – aucun film ne peut être réalisé ; que ces différentes opérations constituent indiscutablement pour celui qui les entreprend un apport intellectuel, et que cet apport caractérise précisément le rôle même du producteur.

CONSIDÉRANT, qu’une conception commune à tous, des droits et des devoirs du producteur, est de la plus haute importance pour assurer le bon fonctionnement de l’ensemble de la cinématographie²⁰. »

Les écrivains de l’écran

Dans les mêmes négociations, les porte-paroles des écrivains et des scénaristes ont revendiqué le statut d’auteur en définissant le cinéma comme un mode d’expression ou de communication de leurs écrits.

On a vu que les producteurs présentaient les livres et scénarios comme des ingrédients parmi d’autres de production cinématographique. Cette idée a été dénoncée par des écrivains et scénaristes dès les premiers procès des années 1900 sur les adaptations de livres et de pièces, puis lors des négociations autour du droit de propriété cinématographiques. Les porte-paroles des écrivains et des scénaristes ont alors justifié leur qualité d’auteur en présentant les films comme des représentations ou des mises en images de leurs écrits. En 1925, devant une commission de la chambre des Représentants, l’écrivaine et scénariste Alice Duer Miller a déclaré que le scénario était au film ce qu’était le manuscrit au livre et la pièce au théâtre²¹. Selon elle, le film était réalisé sur la base du scénario. Pour le prouver, elle a décrit une scène de tournage et cité un scénario qui en prévoyait le décor, les personnages, leurs mouvements, leurs dialogues, leurs émotions et la manière de filmer tout cela. En 1928, à l’occasion de la révision de la Convention de Berne, Michel Carré, qui présidait la Société des auteurs de films, a affirmé que l’importance de l’écrivain ne pouvait être sous-estimée car « au cinéma, comme au théâtre et dans le roman, c’est le sujet qui est tout »²². En 1945, au sein de la Commission de la propriété intellectuelle, les présidents de la SACD et de la SGDL ont présenté la fabrication d’un film comme la création d’une œuvre littéraire « passée du domaine écrit au domaine visuel »²³. Dans un article paru en 1945 dans *Le Film français*, le président du Syndicat des

²⁰ « Réunie en assemblée générale à Venise, la Fédération Internationale des Producteurs de Films a adopté d’importantes motions », *Le Film français*, n°367, 21 septembre 1951, p. 9-10.

²¹ « Copyrights: hearings held before the Committee on Patents, House of Representatives, Sixty-eighth Congress, second session, on H.R. 11258, a bill to amend and consolidate the acts respecting copyright and to permit the United States to enter the International Copyright Union », p. 61.

²² « Notre enquête. Qu’est-ce qu’un auteur de cinéma ? Et le droit d’auteur est-il applicable à ce nouvel art ? », art. cit.

²³ « Travaux de la Commission de la propriété intellectuelle », rapport cité, p. 86.

auteurs-scénaristes, Henri Jeanson, a écrit que le scénario était le « fondement du film »²⁴. De son point de vue, le sujet est primordial et avec un bon scénario il est difficile de faire un mauvais film. En 1945, l'avocat de la guilde des scénaristes, Morris Cohn, a défendu l'attribution d'un droit moral aux auteurs de cinéma et de télévision en définissant les films comme des modes de communication des écrits et le cinéma comme la promesse d'une forme d'expression des « grands auteurs américains »²⁵. A défaut d'être le moyen d'expression des auteurs de l'écrit, le cinéma se réduirait au scintillement d'images sur un écran et à du son résonnant dans l'air. Vingt ans plus tard, lors des auditions parlementaires consacrées au projet de Copyright Act, le président et la directrice de la guilde des scénaristes ont eux aussi assimilé le cinéma à un medium des auteurs de l'écrit en l'assimilant à une forme d'édition²⁶. Le salariat des scénaristes les discriminait donc par rapport aux écrivains et aux dramaturges, qui sont propriétaires de leurs écrits.

Contrairement aux producteurs, qui présentaient l'écriture du scénario comme une activité collective, les porte-paroles des écrivains et scénaristes l'ont valorisée en tant que création individuelle. Ils n'ont eu de cesse de critiquer les modifications apportées à leurs scénarios lors de la production des films. En 1936, au motif d'empêcher de telles atteintes à leurs œuvres, les porte-paroles des écrivains et scénaristes américains ont revendiqué le droit moral codifié par la Convention de Berne. Intervenant au nom de l'Authors League, l'écrivain Ben Lucian Barman a critiqué les changements apportés aux titres, aux histoires, aux personnages de deux de ses romans adaptés au cinéma²⁷. Il a également raconté aux parlementaires l'anecdote d'un écrivain ne reconnaissant pas l'adaptation de son film. Lors des mêmes auditions, l'écrivaine Mateel Howe Farnham a regretté de ne pas avoir été invitée sur le tournage de l'adaptation de son roman, qui n'avait retenu que deux lignes du livre²⁸. Dans un article paru en 1945 dans *Hollywood Quarterly*, un cofondateur et membre du bureau de la guilde des scénaristes, Lester Cole, a dénoncé des modifications de son scénario qui l'avaient privé de sa valeur historique et politique²⁹. Le conseiller juridique de la guilde des scénaristes a écrit que la condition de l'auteur de film était rendu problématique par le fait que de nombreux écrivains

²⁴ Henri Jeanson, « Lettre du syndicat des auteurs-scénaristes », *Le Film français*, n°37, 10 août 1945.

²⁵ M. E. Cohn, « Author's Moral Rights: Film and Radio », art. cit.

²⁶ « Copyright Law Revision. Hearings before Subcommittee no°3 of the Committee on the Judiciary, House of Representatives », rapport cité, p. 308-314.

²⁷ Voir « Revision of Copyright Laws. Hearings Before the Committee on Patents. House of Representatives. Seventy-Fourth Congress. Second Session », rapport cité, p. 499-502.

²⁸ *Ibid.*, p. 507.

²⁹ L. Cole, « Unhappy ending », art. cite, p. 80-84.

collaboraient à l'écriture d'un même film³⁰. Il était difficile de concilier l'intégrité individuelle de l'œuvre avec la collaboration de nombreux écrivains. Si cette conciliation s'avérait impossible, l'intégrité individuelle de l'œuvre devait primer sur les bénéfices de la coopération. Au nom du syndicat des scénaristes français, Jean-Paul Le Chanois a écrit que « si trop souvent la qualité du film est mauvaise, c'est que le scénario est traité comme quantité négligeable, qu'il est "tripatouillé" par des gens incompetents, qu'il est bâclé pour des raisons dues trop souvent à des défauts d'organisation ou de préparation³¹. »

Tandis que les producteurs mettaient en avant les nombreux travailleurs participant à la production d'un film, les porte-paroles des scénaristes avaient plutôt tendance à les invisibiliser. Ils mentionnaient rarement d'autres personnes que les producteurs et les réalisateurs qui leur disputaient le statut d'auteur. Lorsqu'ils évoquaient ces derniers ou d'autres travailleurs du cinéma, ils les assimilaient au « personnel de renfort » des champs littéraires et artistiques ou à des travailleurs extérieurs aux mondes de l'art³². Dans un texte paru en 1918 et critiquant la constitution de la Société des auteurs de films, l'écrivain Paul Féval fils a assimilé le scénariste (chargé de l'adaptation cinématographique d'un livre), le metteur en scène et les interprètes aux charpentiers, maçons et couvreurs d'un immeuble dont l'écrivain était le propriétaire³³. Si ces derniers percevaient des droits d'auteur, Paul Féval ne s'ébahirait même plus du partage des terres aux paysans russes. Lors de la négociation de la loi du 11 mars 1957, les présidents de la SACD et de la SGDL, Raymond Coolus et Georges Robert, ont refusé aux metteurs en scène le statut d'auteur en les assimilant à des metteurs en scène de théâtre ou à des techniciens, au même titre que l'opérateur photographe et le découpeur. Ce point de vue était partagé par Marcel Pagnol, qui a succédé à Raymond Coolus à la tête de la SACD³⁴. Les présidents de la SACD et de la SGDL ont néanmoins accepté que certains réalisateurs se voient reconnaître, à titre exceptionnel, le statut d'auteur. Certains porte-paroles des scénaristes valorisaient la contribution du réalisateur. En 1935, Charles Spaak, a attribué « 40% de responsabilité, dans le succès du film, au scénario (comprenant le découpage et les dialogues), 35% à l'interprétation par les acteurs et 25% au metteur en scène »³⁵. Il a insisté sur l'importance d'un bon scénario : « non seulement un bon scénario porte un film, mais avec un scénario inexistant ou mauvais, le

³⁰ M. E. Cohn, « Author's Moral Rights: Film and Radio », art. cit., p. 79.

³¹ Jean-Paul Le Chanois, « L'importance du scénario dans la création des films », *Le Film français*, n°37, 10 août 1945.

³² Sur la notion de « personnel de renfort », qui désigne le personnel des mondes de l'art auquel n'est pas reconnu le statut d'auteur ou d'artiste, voir H.S. Becker, *Les mondes de l'art*, op. cit., p. 39-49.

³³ Paul Féval fils, « La Discorde en Cinépolis ! », *Le Courrier cinématographique*, vol. 8, n°1, 5 janvier 1918.

³⁴ Voir J.-P. Jeancolas, J.-J. Meusy et V. Pinel, *L'Auteur Du Film*, op. cit., p. 132.

³⁵ « Qui est l'auteur d'un film ? », *Pour vous*, n°354, 29 août 1935.

metteur en scène est moins bon, les acteurs sont mauvais ». A partir de la fin des années 1940, les représentants de la SACD, de l'Association des auteurs de films et de la Fédération internationale des auteurs de films ont défendu l'attribution du droit d'auteur à la fois aux scénariste, au réalisateur et au compositeur. Les porte-paroles des scénaristes et écrivains américains n'ont guère évoqué les réalisateurs dans le cadre des négociations au sujet du copyright. Cela s'explique vraisemblablement par le fait que les réalisateurs n'y avaient pas participé. En 1936, John Howard Lawson a déclaré aux parlementaires que le réalisateur avait dominé la division du travail cinématographique jusqu'à l'émergence du cinéma parlant en 1928³⁶. A partir de cette date, l'importance du scénariste était devenue plus apparente et le réalisateur ne pouvait plus penser à une histoire, la tourner et assurer le travail créatif du montage. En 1945, le conseiller juridique de la guild des scénaristes a attribué aux réalisateurs une responsabilité égale à celle des scénaristes³⁷. Les représentants de l'Authors League et de la Screen Writers Guild n'ont pas évoqué les réalisateurs lors de la négociation du Copyright Act de 1976.

Alors que les producteurs se présentaient comme des entrepreneurs, des chefs d'orchestres et des auteurs, les porte-paroles des scénaristes et des écrivains les ont assimilés à des entrepreneurs ou à des employés des sociétés de production. Ils ont dévalorisé le travail des producteurs en les présentant souvent comme motivés par le seul appât du gain. En 1935, le scénariste André Lang a affirmé qu'en choisissant le sujet, le metteur en scène et les acteurs, le producteur ne faisait pas œuvre d'auteur, mais de directeur et au maximum d'animateur³⁸. Il ne participait pas à la création « spirituelle effective » de l'œuvre. André Langue a concédé que quelques producteurs intelligents étaient capables d'être des auteurs de films. Mais la grande majorité d'entre eux ne voyaient dans un film qu'une affaire. En réponse à la même enquête, le dramaturge Bernard Zimmer a déclaré qu'il fallait à tout prix exclure le producteur de la collaboration entre le scénariste et le réalisateur. Les conseils du producteur, s'il en donnait, n'avaient rien à voir avec la création. En 1936, John Howard Lawson a déploré le pouvoir acquis par les « executives » en corollaire de l'industrialisation du cinéma parlant³⁹. Il les a tenus responsables de la faible valeur morale et esthétique des films. Dix ans plus tard, un autre membre du conseil d'administration de la guild des scénaristes a dénoncé les dirigeants de

³⁶ Voir « Revision of Copyright Laws. Hearings Before the Committee on Patents. House of Representatives. Seventy-Fourth Congress. Second Session », rapport cité, p. 531-532.

³⁷ M. E. Cohn, « Author's Moral Rights: Film and Radio », art. cit., p. 79.

³⁸ « Qui est l'auteur d'un film ? », art. cit.

³⁹ « Revision of Copyright Laws. Hearings Before the Committee on Patents. House of Representatives. Seventy-Fourth Congress. Second Session », p. 531-532.

l'industrie hollywoodienne motivés par le seul profit et y sacrifiant à la fois les œuvres des auteurs et les intérêts du public⁴⁰. Lors de la négociation du Copyright Act, la conseillère de la guilde des scénaristes a présenté les producteurs comme les représentants de très grandes entreprises plutôt que comme les entrepreneurs et dirigeants auxquels les assimilaient les représentants de la MPAA⁴¹. Elle estimait que les relations entre les producteurs et les auteurs étaient moins personnifiées et directes que dans l'édition et le théâtre.

Comme ceux des producteurs, les représentants des écrivains et des scénaristes ont associé à leur conception de la division du travail cinématographique une conception particulière de la valeur des films. Ainsi qu'on l'a vu, ils ont rapproché les films des œuvres individuelles d'autres écrivains et dramaturges, dont les distinguaient les producteurs en raison de leur caractère collectif. Tandis que les producteurs définissaient les films comme des productions à la fois artistiques, techniques et industrielles, les porte-paroles ont distingué ou opposé le cinéma comme art au cinéma comme industrie. En 1945, Henri Jeanson a opposé le cinéma comme art du scénariste à une industrie aux « marchandises bâclées » et à la division du travail relevant de « l'anarchie organisée »⁴². En 1936, John Howard Lawson a opposé aux méthodes de la grande industrie imposées par les producteurs la promesse d'un cinéma comme création individuelle. Sa prise de position résume bien la conception de la division du travail cinématographique et du cinéma qui a servi de justification à l'appropriation des films par les scénaristes et écrivains français et américains :

« We have in the motion picture – and I believe it is one of the reason for the low standards of value that often prevail in the motion picture – we have in the motion-picture industry a situation where we find that the writer has none of the protection, none of the dignity, as yet, that he has attained in the other fields. One find cases in Hollywood, for instance, of very well-known writers (...) who are treated practically as office boys in the Hollywood studios, whose creative energy is not allowed free play, whose technical abilities, which have been tremendously demonstrated in the field of the theater, or the field of books, and who were brought there for the specific reason to give certain definite benefits, certain definite creative values, are deprived of the right to give those values.

(...) Now that is an absurd condition. It is a condition which is historically due to the development of the fast and somewhat disorganized condition in the motion-picture industry.

If I may touch on this briefly, because it may enlighten us on the problem as it affects the Hollywood industry, it is the case that the years up to 1928 in the motion-picture industry were the years when the director was dominant. All of a sudden the talking picture came in and the director could not dominate, because he could not think of a story and go out and shoot it and do the creative work in the cutting room.

With the talking picture, the importance of the author became more apparent, but the author did not benefit by this.

⁴⁰ L. Cole, « Unhappy ending », art. cit.

⁴¹ « Copyright Law Revision. Hearings before Subcommittee no^o3 of the Committee on the Judiciary, House of Representatives », rapport cité, p. 308-314.

⁴² H. Jeanson, « Lettre du syndicat des auteurs-scénaristes », art. cit.

The next area, the period from 1928 to the present day is a period when the big motion-picture companies, facing the depression, have been forced necessarily to introduce large-scale business methods and more or less machine methods in the industry. For that reason this period has been the period of the executive, the executive who is often thoroughly ignorant of creative values, ignorant of the technique on which he sets himself up arbitrarily as the sole judge. In a sense that period has been necessary in the course of the reorganization and the business development of the motion-picture field, but the logical thing, the next step, is and must be that of the creator, the man who knows his job, who knows how to create material and produce entertainment for millions of our people, shall have the right to do that job according to the technique method that he has learned.

And the reason why the moral standard of movies and the esthetic standard are so low today is due precisely to ignorance of the basic fact. Do you suppose that it is the writers who want to put the absurdities, the repetitious paragraphs, the indecent allusions, which one often finds in motion pictures? Of course not. It is the executive who wants to get some sort of entertainment value which he has failed to get because he has failed to recognize the importance and value of the creative workers who are there to give him that very entertainment value⁴³. »

Le réalisateur comme peintre, compositeur et auteur

Les porte-paroles des réalisateurs ont défini le cinéma comme un art individuel dont le metteur en scène était l'auteur.

A la différence des producteurs et comme les scénaristes, les représentants des réalisateurs ont défendu leur qualité d'auteur de cinéma en définissant le cinéma comme un art individuel. En 1928, à l'occasion de la révision de la Convention de Berne, Henri Chomette a écrit qu'« un film n'est pas, sans doute, l'œuvre d'un seul homme. Mais un seul homme est le véritable "responsable" d'un film. Cet homme, c'est celui que l'on appelle vulgairement le "metteur en scène" et exactement le "compositeur" du film⁴⁴. » Toutes les autres prises de position des réalisateurs français dans les luttes autour du droit d'auteur invisibilisent les autres métiers du cinéma. Aux Etats-Unis, le premier président de la guildes des réalisateurs a écrit que si sur le tournage d'une grande production chaque technicien apportait une contribution nécessaire, la vision d'un seul individu, le réalisateur, garantissait la cohérence du film⁴⁵. Comme on le verra plus loin, un autre président de la guildes des réalisateurs américains, Frank Capra, a également défini les films comme les œuvres d'un seul individu. Comme Henri Chomette avant lui, Elia Kazan a attribué aux réalisateurs la responsabilité de toutes les tâches de fabrication des films, ce qui justifiait ses profits :

« The director must accept the blame for everything. If the script stinks, he should have worked harder with the writers or himself before shooting. If the actor fails, the director

⁴³ « Revision of Copyright Laws. Hearings Before the Committee on Patents. House of Representatives. Seventy-Fourth Congress. Second Session », rapport cité, p. 531-532.

⁴⁴ « Notre enquête. Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Et le droit d'auteur est-il applicable à ce nouvel art ? », art. cit.

⁴⁵ King Vidor, *King Vidor on Film Making*, New York, David McKay Company, 1972, p. 29-31.

failed him! Or made a mistake in choosing him. If the camera work is uninspired, whose idea was it to engage that cameraman? Or choose those set-ups? Even a costume – after all, the director passed on it. The settings. The music, even the goddamn ads, why didn't he yell louder if he didn't like them? The director was there, wasn't he? Yes, he was there! He's always there!

That's why he gets all that money, to stand there, on that mound, unprotected, letting everybody shoot at him and deflecting the mortal fire from all the other who work with him.

The other people who work on a film can hide.

They have the director to hide behind.

And people deny the auteur theory⁴⁶! »

Les réalisateurs ont défendu leur qualité d'auteur par opposition aux discours des scénaristes et des écrivains. Alors que ces derniers mettaient en avant le scénario comme le fondement d'un film et le sujet comme le déterminant de sa valeur, les réalisateurs ont fait valoir leur contribution à la « forme » des films, dont ils se disaient seuls responsables. Henri Chomette a distingué l'intervention du metteur en scène d'une simple transposition mécanique d'une œuvre littéraire⁴⁷. Ce dernier élabore une œuvre entièrement nouvelle en créant la plastique de son film et en y ajoutant un élément absolument particulier à son art, le « Mouvement ». Henri Chomette a présenté les adaptations littéraires comme des œuvres originales du réalisateur distinguant « le *Faust* de Goethe, celui de Gounot, celui de Murnau ». Il a ajouté qu'on ne songeait pas à « contester que Léonard de Vinci fut l'auteur de sa "Cène" sous le prétexte que l'Évangile lui a fourni un sujet qui, d'ailleurs, a été utilisé par cent peintres ». A la même occasion, René Clair a contesté le discours des scénaristes et écrivains en avançant un argument très similaire : « S'il était reconnu que celui qui fournit *l'idée* d'une œuvre est *l'auteur* de cette œuvre, il faudrait réviser toute l'histoire de la littérature romanesque ou dramatique ; et, par exemple, aucune des tragédies de Racine n'aurait Racine pour auteur, mais Sénèque, Segrais ou même Henriette d'Angleterre. Racine en effet n'est l'auteur pour chacune de ses tragédies que de l'affabulation (découpage) ou de la rédaction (réalisation)⁴⁸. »

Des réalisateurs ont également défendu leur statut d'auteur en présentant l'écriture du scénario comme une activité collective, comme le faisaient les producteurs. Ils ont également valorisé leurs propres contributions à l'écriture des scénarios. Jean Delannoy et Frank Capra ont décrit leurs collaborations régulières avec les scénaristes. Ils ont donné l'ascendant au réalisateur sur le scénariste, le premier en affirmant que le réalisateur assurait seul la réalisation, le second en présentant le scénario comme une composante parmi d'autres de l'œuvre d'un auteur :

⁴⁶ E. Kazan, « On What Makes a Director », art. cit.

⁴⁷ « Notre enquête. Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Et le droit d'auteur est-il applicable à ce nouvel art ? », art. cit.

⁴⁸ *Ibid.*

« Un auteur conçoit une histoire, l'écrit (ou ne l'écrit pas) et la présente (ou la raconte) à un réalisateur qui s'y intéresse et prend la responsabilité de la mettre en film. La plupart du temps, il s'agit d'un agrément de fond plutôt que de forme, car l'auteur est rarement un cinéaste et n'a pas conçu son histoire en images. Alors, les deux hommes se mettent au travail. Pendant des mois, ils bouleversent le scénario, inventent de nouvelles scènes, en enlèvent d'autres, suppriment des personnages, en créent de nouveaux, s'exaltent mutuellement : le réalisateur a des idées de répliques, le scénariste trouve des idées d'images neuves. Il y a une telle interpénétration de pensées qu'il n'est plus possible, le découpage terminé, de discerner ce qui la part de l'un et de l'autre.

En dehors de la réalisation (qu'il assume seul d'ailleurs), le metteur en scène est un véritable co-auteur du scénario et son intervention est d'autant plus efficace qu'elle est inspirée par la qualité du sujet à traiter.

C'est le cas de *L'Eternel Retour* ; c'est celui de Typhus auquel nous avons travaillé plusieurs mois, Jean-Paul Sartre et moi, avant qu'il ne devienne le film que je réaliserai l'été prochain. C'est le cas d'un film que je fais avec Spaak et pour lequel, spontanément, comme hier mon ami Zimmer, Spaak m'a proposé de signer avec lui le scénario, parce qu'il avait bien le sentiment que son enfant était devenu peu à peu le nôtre.

Il n'y a pas de problème auteur-réalisateur. J'en appelle aux équipes fameuses : Carné-Prévert Aurenche-Autant-Lara, Grémillon-Spaak, Véry-Becker⁴⁹. »

« writing – for whatever reason – is a personal expression. You write *alone*. Except in Hollywood, where writing is not a personal expression. You write for, and sometimes with, producers, directors, stars. Often a writer finds himself writing a script with one, or even several other writers. (...)

If serendipity smiles, a writer may team up with a man who makes his own films. If the team-up is symbiotic and successful, the experience can be *very* rewarding: artistically, economically, and as a lagniappe for the ego. Such was my long team-up with Robert Riskin. (...)

We worked together on scripts, sparking and building on each other's ideas. We were both creators and audiences. In general, I stayed ahead of him, thinking up the next batch of scenes which, when agreed upon, he would put into dialogue script form. And never was there a better "ear" for the spoken word than Riskin's. We worked long and hard on the minutest details. Yet we both knew that scripts are only the basic guidelines to what eventually goes on the screen; that casting, acting, staging, music, and editing are component parts of the overall authorship of the film⁵⁰. »

Comme les représentants des écrivains et des scénaristes, les porte-paroles des réalisateurs ont refusé aux producteurs le statut d'auteur en les assimilant à des entrepreneurs ou à des cadres d'autres champs culturels et économiques. Léon Poirier a assimilé le producteur à un éditeur dont le rôle se limitait à la vente de l'œuvre⁵¹. René Clair l'a comparé à un commanditaire : « S'il était reconnu que celui qui fournit les *moyens* d'exécuter une œuvre est l'auteur de cette œuvre, il faudrait réviser toute l'histoire de l'architecture et une partie de l'histoire de la peinture et de la sculpture. Ainsi, l'auteur du *Moïse* et des fresques de la Sixtine serait Jules II et non plus Michel-Ange, ce salarié⁵². » Toujours comme les scénaristes, les réalisateurs ont dévalorisé les producteurs ou une fraction d'entre eux pour leur quête de profits. En 1951, Carlo Rim a refusé au producteur la qualité de « maître d'œuvre » et déclaré que la

⁴⁹ Jean Delannoy, « Jean Delannoy répond à Jean Tarride », *Le film français*, n°6, 12 janvier 1955.

⁵⁰ Frank Capra, *The Name above the Title. An Autobiography*, New York, Da Capo Press, 1997, p. 147-148.

⁵¹ « Notre enquête. Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Et le droit d'auteur est-il applicable à ce nouvel art ? », art. cit.

⁵² *Ibid.*

plupart d'entre eux ne méritaient même pas le titre de producteur⁵³. Il a opposé des producteurs capables de juger un scénario, de sélectionner les techniciens et interprètes et de financer le cinéma sur des bases saines et solides à des industriels en mal d'alibi, des banquiers à la petite semaine, des intermédiaires et des aventuriers. Les porte-paroles des réalisateurs se sont également attribué une part des responsabilités économiques dont les producteurs revendiquaient le monopole. Carlo Rim a dénoncé des réalisateurs dépassant les budgets qui leur étaient alloués⁵⁴. Dans sa conférence sur le métier de réalisateur, Elia Kazan n'a mentionné les producteurs à aucun moment⁵⁵. Il a attribué au réalisateur les rôles d'employeur et de financeur des films, ainsi que les risques financiers que les producteurs se disaient seuls à encourir. Elia Kazan a aussi dévalorisé ces tâches en les présentant comme celles d'un « misérable enfant de putain » et d'un « voleur de bijoux ».

Les réalisateurs se sont distingués des metteurs en scène de théâtre auquel les comparaient certains porte-paroles des écrivains et des scénaristes. En 1928, à l'occasion de la révision de la Convention de Berne, Léon Poirier a préféré le terme de compositeur à celui de metteur en scène, emprunté au vocabulaire théâtral et inepte dans le cas du cinéma⁵⁶. Dans un article paru en 1956 dans la *Revue internationale du droit d'auteur*, le délégué général de la SACD, Jean Matthyssens, a consacré un article à distinguer le metteur en scène du cinéma du metteur en scène de théâtre auquel son organisation refusait le statut d'auteur⁵⁷. Comme il l'a expliqué, « Si le metteur en films intervient au cœur même de l'œuvre qui ne serait pas ce qu'elle est sans lui, le metteur en scène de théâtre n'intervient qu'après l'achèvement de l'œuvre dramatique qui conserve son caractère propre, son sujet, ses successions de scène, ses dialogues, indépendamment de toute mise en scène aussi luxueuse, aussi fastueuse soit-elle. » Jean Matthyssens a ajouté que la mise en scène cinématographique faisait partie intégrante du film, tandis que la mise en scène théâtrale était indépendante de l'œuvre dramatique. Il souhaitait substituer le terme de « metteur en film » à celui de metteur en scène. Le terme de réalisateur a néanmoins été préféré à celui de metteur en scène par la plupart des représentants de ce groupe professionnel.

Comme celles des autres prétendants au statut d'auteur, la conception de l'auteur de cinéma défendue par les réalisateurs était associée à une définition particulière des films et de

⁵³ « M. Carlo Rim, Président de l'Association des Auteurs de Films, nous dit : », art. cité.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ E. Kazan, « On What Makes a Director », art. cit.

⁵⁶ « Notre enquête. Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Et le droit d'auteur est-il applicable à ce nouvel art ? », art. cit.

⁵⁷ J. Matthyssens, « Metteurs en scène et droit d'auteur », art. cit.

leur valeur. Comme les producteurs et par opposition aux scénaristes et écrivains, les représentants des réalisateurs ont distingué les films d'une représentation d'œuvres littéraires, mais en mettant en valeur leur dimension visuelle davantage que leurs aspects techniques et leur production collective. S'ils se comparaient parfois à des écrivains, les représentants des réalisateurs rapprochaient davantage le cinéma de la peinture et de la musique. King Vidor a écrit que le paradoxe du cinéma était qu'il réunissait tous les arts sans se réduire à aucun d'entre eux⁵⁸. Pour ce dernier, le réalisateur devait être à la fois un écrivain, un dramaturge, un peintre, un monteur, un technicien et un musicien⁵⁹. Comme les scénaristes et par opposition aux producteurs cette fois, des réalisateurs et leurs porte-paroles ont distingué l'art du cinéma de l'industrie ou les ont opposés. En 1932, Germaine Dulac écrivait que « le cinéma est plus un art qu'une industrie » : « Un produit industriel se répète, s'imité, se copie. Chaque film au contraire possède une forme personnelle (...) Sa valeur dépend exclusivement de celui ou de ceux qui le créent, de celui ou de ceux qui en sont les inspireurs et les créateurs visuels »⁶⁰. Dans un texte consacré à la Convention universelle du droit d'auteur, Carlo Rim a présenté l'attribution de la propriété des films aux réalisateurs et scénaristes comme une condition d'existence du cinéma comme art plutôt que comme industrie :

« En défendant leurs droits essentiels, les auteurs de films ne veulent pas seulement défendre leur propre destin, mais le cinéma lui-même qui en s'asservissant, cesserait d'être ce qu'il veut être : un art pour devenir ce qu'on voudrait qu'il soit : une industrie.

C'est en protégeant leur liberté que les auteurs de films sauvegarderont le cinéma, ses vertus originales, sa fonction culturelle et sociale, sa haute mission.

La peinture est le fait des peintres.

La musique est la chose des musiciens.

Le cinéma sera à ceux qui le font – ou il ne sera plus⁶¹. »

Le deuxième président de la guilde des réalisateurs a défini le cinéma comme l'œuvre d'un seul artiste et un art original au même titre que la musique, que la littérature et que la peinture. Il a attribué les films à leurs réalisateurs en comparant ces derniers à des peintres, des compositeurs et des écrivains. Tout en considérant que l'art était conciliable avec le commerce, il a distingué le cinéma comme art du réalisateur à une industrie marquée par une division du travail et dominée par des producteurs :

« I realized I was composing. It was not music, nor was it literature. I was expressing myself in a powerful, new language – FILM. (...)

⁵⁸ K. Vidor, *King Vidor on Film Making, op. cit.*, p. 229.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁰ Germaine Dulac, « Qu'est-ce que le cinéma ? », *La Critique Indépendante*, 12 février 1932, reproduit dans Germaine Dulac, *Ecrits sur le cinéma*, Paris, Paris expérimental, 1994, p. 180-181.

⁶¹ « La question du droit d'auteur sera discutée à Venise. Deux opinions autorisées », *Le Film français*, n°421, 5 septembre 1952

I edited Bob Eddy's next three comedies for him. I became the blanket to his Linus. In wonderment, I asked him one day why he let me, or anyone else, "compose" his film scenes. His answer was short and cut: "Because I'm a director and *not* a film cutter." But it didn't make sense to me. What if Beethoven had given his original themes to an arranger to orchestrate for him? Would the resulting symphonies have been the arranger's or Beethoven's? And, if the "Shakespeare of Music" had composed with co-creators would he have left us the *Eroica*, the Kreutzer Sonata, and the monumental Ninth?

Simple thinking? Yes. I had not yet been to Hollywood where most films would be made by committees of producers, writers, directors, actors, and film cutters. I still thought of the medium as a whole. My own zany, single experience with films having been *Fisher's Boarding House*, I which I had done "everything," I naively concluded that one man made a picture, as one man wrote a symphony or a novel.

I was blissfully ignorant then of what I was to learn the hard way later: that the production distribution, and exhibition of motion pictures was not only an art, but a multibillion-dollar industry, the fifth largest in the country; that a single production might cost millions, at times tens of millions; and that the job expectancy of filmmakers was based on the age-old law of the marketplace – take in more than you spend or you're out.

Because billions were invested in producing and exhibiting this new "art," it became the daffiest of all "Big Businesses." Bankers and industrialists tore their hair trying to standardize; mass-produce winning models; bring order out of chaos. They have never succeeded – and never will. The motion picture is an unresolvable dichotomy of business and art, with art being the safest bet in the long run. Year in, year out, it is the creators who strive for quality, the "one man, one film" artists, who out-succeed the industrially oriented mass producers.

That simple notion of "one man, one film" (a credo for important filmmakers since D.W. Griffith), conceived independently in a tiny cutting room far from Hollywood, became for me a fixation, an article of faith. In my subsequent forty years of film directing, I never forgot it, nor compromised with it – except one. I walked away from the shows I could not control completely from conception to delivery. I approached films with the wonder of a child, but also with the ratiocination of a scientific mind. I knew of no great book or play, no classic painting or sculpture, no lasting monument to art in any form, that was ever created by a committee – with the possible exception of the Gothic cathedrals. In art it is "one man, one painting – one statue – one book – one film"⁶². »

Les représentants des producteurs, des écrivains, des scénaristes et des réalisateurs ont donc revendiqué le statut d'auteur et de propriétaire des films au nom de conceptions distinctes et antagonistes du cinéma et de la division du travail cinématographique. Leurs discours étaient des instruments de lutte pour l'appropriation des films. Ils étaient ajustés aux revendications des prétendants au statut d'auteur et aux discours des experts de la propriété littéraire et artistique. Les porte-paroles des prétendants au statut d'auteurs ont ainsi valorisé leurs tâches tout en dévalorisant celle de leurs concurrents et en invisibilisant le reste du personnel (à l'exception des producteurs qui revendiquaient la propriété d'œuvres collectives). Les comparaisons entre le cinéma et d'autres biens culturels et économiques étaient aussi en accord avec les normes existantes et les droits revendiqués. Tandis que les scénaristes rapprochaient le cinéma de la littérature pour revendiquer des droits équivalents à ceux des écrivains, les autres prétendants au statut d'auteur contestaient leurs revendications en insistant sur les différences entre la littérature et le cinéma. Les producteurs, qui revendiquaient les mêmes droits de

⁶² F. Capra, *The Name above the Title*, op. cit., p. 33-34.

propriété que les patrons de l'industrie, se sont assimilés à des entrepreneurs, tout en soulignant le caractère « intellectuel » de leurs tâches dont dépendait leur appropriation d'œuvres dites de l'esprit. Si ces conceptions de la division du travail et des œuvres cinématographiques étaient si bien ajustées aux luttes autour de la propriété cinématographique, c'est parce qu'elles en étaient en partie le produit. Elles étaient exprimées en réponse et en réaction à celle des autres prétendants au statut d'auteur. Elles étaient également énoncées en référence à des textes de loi que les porte-paroles des prétendants au statut d'auteur défendaient, contestaient, ou interprétaient de la manière la plus conforme à leurs revendications. Ces conceptions de la division du travail cinématographique ont parfois été exprimées par des juristes comme les avocats et délégués généraux des organisations professionnelles. Quant aux réalisateurs, scénaristes et producteurs, leur accès au statut de porte-parole impliquait un exercice prolongé des luttes professionnelles et une certaine familiarité avec le droit de la propriété littéraire et artistique. Les discours étudiés jusqu'ici ne peuvent cependant être réduits à des instruments des luttes autour du droit de propriété cinématographique et aux résultats de ces mêmes luttes. Dans la section suivante, on verra que les mêmes conceptions du cinéma ont été défendues hors des négociations autour du droit d'auteur et du copyright.

L'auteur de cinéma, la littérature et le théâtre

Dans leurs débats au sujet du droit de propriété des films, les prétendants au statut d'auteur se sont divisés au sujet des relations entre le cinéma et d'autres productions comme la littérature, le théâtre, la peinture et la musique. On verra ici que l'attribution des films aux scénaristes, aux metteurs en scène ou aux producteurs a été à la fois un enjeu et un instrument des luttes de définitions des relations entre le cinéma, la littérature et le théâtre. Les relations entre le cinéma et d'autres productions artistiques ont fait l'objet d'innombrables prises de position et de débats sans fin. On se concentrera ici sur trois sujets de discorde apparus dans les luttes autour du droit d'auteur et du copyright : les relations entre scénaristes et metteurs en scène, les adaptations littéraires et le cinéma parlant.

Ecrivains, compositeurs et peintres de cinéma

Les scénaristes et metteurs en scène de cinéma ont commencé à se disputer la qualité d'auteur de film à partir des années 1910, au moment où se spécialisaient leurs métiers. Ils étaient disposés à revendiquer le statut d'auteur par leurs activités antérieures ou parallèles.

Certains scénaristes pouvaient d'autant mieux se considérer comme des auteurs de cinéma qu'ils étaient ou avaient été écrivains et dramaturges. Les sociétés de production cinématographiques ont commencé à solliciter des écrivains pour l'écriture de scénarios à la fin de la première décennie du 20^e siècle et surtout dans la deuxième⁶³. Leurs savoir-faire ont été utiles au développement du format du « long-métrage », qui nécessitait des scénarios plus complexes. A partir des années 1910, des sociétés françaises et américaines ont cherché à tirer profit de la notoriété d'écrivains. En France, les sociétés le Film d'Art et la Société cinématographique des auteurs et gens de lettres ont été les premières à proposer des films basés sur des « scénarios d'auteurs » et à mettre en valeur les signatures d'auteurs reconnus. Au début des années 1910, des scénarios ont été écrits par des romanciers à succès comme Marc Mario, Léon Sazie, Guy de Téramond et Paul Féval fils, Jules Mary. En 1914, la société Universal a annoncé qu'elle employait des auteurs populaires comme Booth Tarkington, Eugene Rhodes, William MCloud et Arthur Stringer. En 1919, la société Goldwyn a créé la filiale Eminent Authors, qui a employé des écrivains et écrivaines reconnues comme Gertrude Atherton, Mary Roberts Rinehart, Rupert Hughes, Elmer Rice et Maurice Maeterlinck.

Dès les années 1910, alors que se développaient les adaptations de livres et de pièces et que des auteurs de théâtre et de littérature étaient engagés pour écrire des scénarios, des écrivains et scénaristes ont promu une définition du cinéma comme œuvre de l'écrivain adapté ou de l'auteur du scénario. En 1920, en réponse à une enquête de la revue *Le Film*, l'Académicien Henry Bordeaux écrit qu'« il est impossible d'aller au cinéma sans être frappé par la disproportion entre les moyens plastiques utilisés et les scénarios. Le développement de ces moyens plastiques fait du cinéma un art sans auteur. Il est temps qu'une nouvelle école d'auteurs surgisse pour transcrire les textes en images »⁶⁴. Le poète, romancier et dramaturge Charles-Henry Hirsch a écrit que le cinéma deviendrait une « expression d'art » lorsque « ce seront des artistes qui établiront des scénarios en vue du film, avec la garantie de voir les interprètes et les metteurs en scène subordonner leur génie au simple talent du créateur de l'œuvre ». Les écrivains interrogés ont nié ou affirmé les spécificités de l'écriture pour le cinéma. L'auteur de nouvelles et de pièces Albert Guinon a plaidé pour que le cinéma se

⁶³ Voir Alain Carou, « De l'usage de l'idée d'auteur dans l'histoire de la production cinématographique » dans *L'auteur de cinéma. Histoire, généalogie, archéologie*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2013, p. 59-68 ; A. Carou, *Le cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre (1906-1914)*, op. cit. ; Richard Fine, *West of Eden. Writers in Hollywood, 1928 - 1940*, Washington & Londres, Smithsonian Institution Press, 1993. Leo C. Rosten, *Hollywood. The movie colony, the movie makers*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1941, p. 306-317.

⁶⁴ Lyonel Robert, « Les enquêtes du Film. Le scénario », *Le Film*, février 1920, vol. 6, n° 168.

rapproche du théâtre en adoptant son rythme et en distinguant les scènes principales des scènes accessoires. Le journaliste, dramaturge et romancier Gabriel Timmory a affirmé que le cinéma relevait à la fois du roman et du théâtre et que les mérites d'un beau scénario étaient « exactement ceux d'une belle œuvre littéraire ». D'autres écrivains ont au contraire défendu l'idée d'une écriture spécifiquement cinématographique. Le poète, romancier et dramaturge Charles-Henry Hirsch a avancé que le cinéma était un moyen d'expression nouveau et que les scénarios devaient être élaborés selon des règles particulières en matière d'enchaînement des faits, d'étude des caractères et d'emploi du paysage. Cette écriture particulière permettait d'éviter les conventions et poncifs autorisant « le metteur en scène à suspendre le mouvement d'un drame ou d'une comédie pour exposer le regard amoureux de la dame-vedette ». L'auteur et metteur en scène de théâtre et de cinéma Armand Bour a lui aussi défendu la suprématie du scénario sur la mise en scène et appelé les auteurs dramatiques à développer une écriture spécifiquement cinématographique :

« C'est là que pêche actuellement le cinématographe. On n'accorde pas assez d'importance au scénario. Les auteurs dramatiques qui savent, dans leurs pièces, doser savamment l'émotion, ménager des surprises, faire rebondir l'action, amener des situations imprévues et les dénouer à la satisfaction des spectateurs, ne se sont pas assez intéressés au cinéma (...)

Les metteurs en scène, eux, qui trouvaient dans le cinéma un champ d'activité admirable, furent donc à peu près seuls à se passionner à l'art cinématographique et si les scénarios qu'ils exécutent sont presque toujours insignifiants et les adaptations d'œuvres connues presque incompréhensibles, ils ont fait faire en revanche à la mise en scène des progrès considérables et des millions sont dépensés pour des kilomètres de films dont les scénarios ne valent pas quatre sous. Le spectateur en a pour satisfaire ses yeux, mais pas son esprit.

(...) Messieurs les auteurs, je vous en supplie, apprenez à travailler spécialement pour le cinéma : vos pièces de théâtre ont été écrites pour être parlées ou lues. Ce qu'elles contiennent de meilleur ne peut souvent être exprimé sur l'écran et nous voyons paraître ainsi sous votre nom des œuvres squelettiques, sans intérêt et sans beauté ; tandis que si votre conception a prévu les moyens spéciaux d'exécution du cinéma, votre talent s'emploiera à développer ces moyens et arrivera à nous donner, par l'image, l'expression complète de votre pensée.

(...) Auteurs dramatiques français, apprenez à travailler pour le cinéma⁶⁵. »

L'écrivain et scénariste américain Somerset Maugham a défendu exactement le même point de vue dans un article paru en 1921 dans la *North American Review*, la plus vieille revue littéraire américaine. Comme Armand Bour, il a défendu la primauté de l'auteur du scénario sur le réalisateur et promu une écriture spécifiquement cinématographique :

« I think the director should be definitely an interpreter of the author. Since I am a writer it is perhaps natural that I should have little patience with his claim to be a creative artist. I think he has assumed this impressive role because in the past he has too often been asked to deal with material which was totally unsuited to the screen. He could produce a

⁶⁵ Armand Bour, « Pour la suprématie du scénario », *Le Film*, vol. 5, n°98, 28 janvier 1918, p. 7-13.

tolerable picture only by taking the greatest liberties with the story he was given, and so he got into the habit of looking upon the story as a peg upon which to hang his own inventions. He had no exalted idea of the capacity of his audience (...) and – if I may say so without offense – he was no genius. The stories he offered to an eager world were inane. For the most part the motive was absurd, the action improbable, the characterization idiotic.

(...) The picture companies are discovering, what the theatrical managers might have told them long since, that no matter how eminent your stars and how magnificent your production, if your story is bad the public will not bother with you.

(...) The story is now all the thing.

(...) I venture to insist that the technique of writing for the pictures is not that of writing for the stage nor that of writing a novel. It is something betwixt and between. It has not quite the freedom of the novel, but it certainly has no the fetters of the stage. It is a technique of its own, with its own conventions, its own limitations, and its own effects. For that reason I believe that in the long run it will be found futile to adapt stories for the screen from novels or from plays – we all know how difficult it is to make even a passable play out of a good novel – and that any advance in this form of entertainment which may eventually lead to something artistic, lies in the story written directly for projection on the white sheet⁶⁶. »

Contre l'assimilation du cinéma à l'œuvre de l'auteur du scénario, même spécialisé dans l'écriture cinématographique, des metteurs en scène et des critiques ont défendu l'existence d'une valeur spécifiquement cinématographique produite par le seul metteur en scène⁶⁷. En 1922, Germaine Dulac prônait l'abolition du qualificatif de « metteur en scène » au profit de celui de « visualisateur », qu'elle définissait comme l'« artiste qui, sur un thème, compose et rythme l'image, verbe du film »⁶⁸. Elle promut ensuite les termes de cinégraphiste, de compositeur visuel et de cinéaste⁶⁹. En 1924, elle voyait dans le cinéma un « art merveilleux qui se pare des autres arts comme d'un luxe superflu », même s'il pouvait « emprunter à l'architecture ses lignes harmonieuses, à la sculpture ses belles formes, à la musique son rythme, à la peinture, ses savants éclairages, bientôt peut-être, ses couleurs »⁷⁰. Dans un article paru en 1925 dans *Le Soir*, Germaine Dulac reprochait à « la littérature qui s'est crue maîtresse de réduire le cinéma à ses lois »⁷¹. Elle jetait un « cri d'alarme, à ceux qui ont compris peut-être combien la vraie pensée cinématographique est loin de celle qui régit tous les autres arts que nous révérons, surtout la littérature ». La défense des spécificités de la valeur cinématographique par rapport à d'autres formes d'art n'empêchait pas des analogies avec d'autres activités artistiques et reposait même largement sur de telles analogies. Germaine Dulac a souvent comparé le travail du réalisateur à celui du compositeur de musique et le

⁶⁶ W. Somerset Maugham, « On Writing for the Films », *North American Review*, n°213, 1921, p. 670-675.

⁶⁷ Outre Germaine Dulac et René Clair cités ici, cette idée a été défendue au début des années 1920 par des metteurs en scène et critiques comme Louis Feuillade, Emile Vuillermoz, Louis Delluc et Jean Epstein. Voir R. Abel, *French film theory and criticism*, op. cit., p. 195-318.

⁶⁸ Germaine Dulac, « La création d'un vocabulaire cinématographique », *L'Echo de Paris*, 15 avril 1922, reproduit dans G. Dulac, *Ecrits sur le cinéma*, op. cit., p. 26.

⁶⁹ Voir *Ibid.*

⁷⁰ Germaine Dulac, « Images et rythmes », *Jeudi*, 13 novembre 1924. Reproduit dans *Ibid.*, p. 45.

⁷¹ Germaine Dulac, « Le véritable esprit du septième art », *Le Soir*, 16 avril 1925. Reproduit dans *Ibid.*, p. 53-54.

cinéma à une symphonie. En 1924, René Clair écrivait que le sujet d'un film devait avoir aussi peu d'importance que celui d'une symphonie⁷². Aux Etats-Unis, l'idée d'un art spécifiquement cinématographique a été défendue dans des revues comme *Experimental cinema*. En 1930, son cofondateur Lewis Jacob a regretté que le cinéma soit soumis aux conventions des autres arts. Selon lui, les réalisateurs étaient incapables de mettre en œuvre les capacités tout à fait spécifiques du cinéma car ils étaient recrutés en fonction de leurs expériences théâtrales, littéraires ou picturales. Lewis Jacob a défini le cinéma comme un art du mouvement et du temps dont le réalisateur était l'artiste. Il a défini cet art du réalisateur par analogie avec la peinture :

« An analogy can be made with the painter who from his element of color, produces line, light, space, solidity, and other color. He makes a pattern of each of these factors and relates each to the other in a complete design; lines are related to other lines, light to other light, space to space, solids to solids, (all by the intermediary of color) and from the interrelations the painter achieves a quality known as form; plastic form. This plastic form is rated in proportion as the integration between subforms and content is complete, original, a personal unification to express universal values.

In a similar manner the film director proceeds, relating Time to Time (speed, interval and duration of objects, movements and cinematic units) Movement to Movement (mobile camera, pans, tilts, lense changes, cuts, dissolves, tempo, camera changes) and Image to Image (subject matter in its highest organization, cinematically, psychologically and compositionally) ; a certain number and kinds of cinematic units arranged and ordered at specific Time and projecting specific Images produce a cineplastic movement. A periodic variation or accent of a number of such cineplastic movements interrelated, produce a cineplastic rhythms other rhythms different with regard to specific images or combinations of movements or time values, but related in general psychological order, further diversify and amplify the cineplastic structure. Censorship note: An alteration of any unit in such an ensemble would destroy the existing relations and ruin that particular psychological and cineplastic unity. It is this combination of all forms that constitutes value, aesthetically important in proportion as the synthesis is complete; and despite the so-called limitations of the 'mechanical medium' there does exist the greatest latitude for a director to integrate his content (subject matter, theme) into cineplastic forms (organization of movement, time, imagery) in which the only limitations are his experience and imagination⁷³. »

Comme les écrivains adaptés ou devenus scénaristes, les metteurs en scène de cinéma étaient disposés à se prétendre auteurs de films par leurs activités antérieures ou parallèles⁷⁴. Sans surprise étant donné leur premier intitulé de métier, les premiers d'entre eux avaient d'abord travaillé au théâtre. C'était le cas de D.W. Griffith et de Charlie Chaplin aux Etats-Unis

⁷² René Clair, « Les films du mois : *Cœur fidèle* », *Théâtre et Comoedia illustré*, 1^{er} février 1924. Reproduit dans R. Abel, *French film theory and criticism*, op. cit., p. 303-304.

⁷³ Lewis Jacob, « The New Cinema. A Preface to Film Form », *Experimental cinema*, n°1, février 1930, p. 13-14.

⁷⁴ Luc Boltanski a montré que la constitution d'un champ de la bande-dessinée et la production de bandes dessinées « d'auteur » a été favorisée par les formations et carrières artistiques ratées de certains dessinateurs. Voir Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, vol. 1, n° 1, p. 37-59. p. 38. Julien Duval a déjà constaté ce phénomène dans le cas du cinéma. Voir J. Duval, *Le Cinéma au XXe siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, op. cit., p. 106-107.

et de Louis Feuillade en France⁷⁵. En 1905, Louis Feuillade avait signé un contrat avec la société Gaumont en qualité d'auteur dramatique en référence à des œuvres de jeunesse. Germaine Dulac a commencé par écrire des pièces de théâtre et Jean Epstein, un roman. De nombreux réalisateurs des années 1930 et 1940 avaient écrit des pièces ou les avaient mises en scène⁷⁶. Plusieurs d'entre eux avaient aussi écrit des poèmes ou des romans, comme Jean Cocteau et André Malraux, mais aussi Abel Gance, Marcel L'Herbier, Edmond Gréville, René Clair et Carlo Rim. Plusieurs metteurs en scène reconnus des années 1930 à 1950 avaient étudié et/ou pratiqué la peinture ou la sculpture (Claude Autant-Lara, Bernard Borderie, Robert Bresson, Carlo Rim, Clouzot, Raymond Rouleau), l'architecture (Christian-Jacque, René Clément, Jean Devaivre), la musique (Becker, Christian-Jacque, Grémillon)⁷⁷. Les réalisateurs issus d'autres champs de production culturelle étaient proportionnellement moins nombreux aux Etats-Unis, du moins parmi les plus reconnus d'entre eux. Parmi les récipiendaires de l'Oscar du meilleur réalisateur entre 1928 et 1959, Elia Kazan et Vincente Minelli avaient mis en scène des pièces, John Huston avait publié des nouvelles et Leo McCarey avait écrit des chansons⁷⁸. Les réalisateurs qui avaient aspiré à une carrière littéraire ou artistique étaient sans doute enclins à percevoir et apprécier leurs activités cinématographiques comme des activités d'auteur ou d'artiste. On peut donner l'exemple de Marcel L'Herbier, qui a raconté sa vocation ratée de poète et de peintre et sa « conversion » au cinéma, qu'il ambitionnait de transformer en un art poétique :

« Et maintenant, pour clore la petite histoire de mon entrée en cinématographie, il reste à dire, en le concentrant (qu'on se rassure), l'essentiel. Certes par goût, par atavisme, par tempérament, j'étais fondamentalement pour un travail d'homme seul – un travail de pensée qui se fait à l'inspiration, hors des servitudes du temps, de la dépendance d'une équipe, même la plus amicale, et de l'esclavage ignoble de l'argent. Je vivais, je pensais, j'aimais donc tout ce qui est en principe à l'opposé de ce que représente la création filmique : le travail solitaire à huis clos, esprit libre. Le cinématographe est venu. (...) j'ai renoncé à mon passé – un passé sans doute plein d'orgueilleuse gratuité. Car, de toute évidence, je n'y serais jamais devenu ni un Claudel, ni un Debussy, ni tout à fait ce que je rêvais d'être dans mon premier livre. Après tout mon choix de l'art muet était probablement le bon. Sûrement le plus raisonnable. Car ne vaut-il pas mieux être en flèche vers l'avenir qu'à la traîne dans un passé de splendeurs ! (...) je n'avais plus à me sentir désolé d'avoir abandonné le sublime

⁷⁵ David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 117-120 ; A. Carou, « De l'usage de l'idée d'auteur dans l'histoire de la production cinématographique », art cit.

⁷⁶ C'était notamment le cas d'Yves Mirande, Jean Stelli, Carlo Rim, Jean Anouilh, Yvan Noë, Fernand Rivers, Marcel Achard, Marcel Pagnol, Sacha Guitry, Henri-Georges Clouzot. Voir C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, op. cit., p. 330.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 160.

⁷⁸ On a récolté ces informations sur Wikipedia. Il est très probable que les activités littéraires et artistiques d'autres réalisateurs n'y soient pas renseignés. Ils avaient en effet accédé à la postérité au titre de leurs seules activités cinématographiques.

Horace, chantre des Odes et son immarcescible Melpomène (...) contrairement à la poésie iambique, l'ode filmée serait à la portée de tous et à l'échelle du monde⁷⁹. »

L'adaptation comme création

Les adaptations cinématographiques de livres et de pièces ont été centrales dans les luttes de définition de l'auteur de film. Tandis que les écrivains dénonçaient souvent les modifications apportées à leurs livres, des scénaristes, des réalisateurs et des producteurs ont défendu leur qualité d'auteur en valorisant leur travail d'adaptation.

Officialisées à la fin des années 1900 à la suite des procès déjà évoqués, les adaptations littéraires se sont multipliées lors des années et décennies suivantes⁸⁰. Les adaptations ont été utiles à l'allongement de la durée des films, puis au développement du cinéma parlant. Des sociétés de production entendaient tirer profit de la notoriété acquise par des œuvres et auteurs d'autres champs. Les sociétés produisant des adaptations cherchaient aussi à attirer un public bourgeois, à éviter les réprobations morales et la censure et à légitimer le cinéma par rapport au théâtre. D'après les données compilées par Alain Carou, alors que deux sociétés avaient produits trois adaptations de livres et de pièces en 1907, 15 sociétés en ont produit 53 en 1914⁸¹. Pendant la même période, les sociétés américaines ont commencé à produire de nombreuses adaptations de classiques puis de best-sellers et de romans d'aventure comme ceux de Gene Stratton-Porter et de Jack London⁸². En 1930, alors que se généralisait le cinéma parlant, plus de 20% des films hollywoodiens étaient des adaptations de pièces et de comédies musicales jouées à Broadway⁸³. En France, les adaptations de romans et de pièces représentaient un peu moins de la moitié des longs-métrages tournés entre 1936 et 1959 et les adaptations de romans étaient plus nombreuses que celles de pièces⁸⁴.

Les adaptations de livres et de pièces ont été parmi les premières œuvres à être présentées au public comme des « films d'auteurs », en l'occurrence ceux des écrivains adaptés. Leurs sociétés de production cherchaient à tirer profit de la notoriété et de la légitimité culturelle des écrivains pour séduire un public bourgeois. Les modifications apportées aux livres et aux pièces adaptées ont ensuite été un enjeu et une justification des luttes autour de la propriété

⁷⁹ Marcel L'Herbier, *La tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979, p. 36-37.

⁸⁰ Voir D. Bordwell, J. Staiger et K. Thompson, *The classical Hollywood cinema*, op. cit., p. 131-132 ; A. Carou, *Le cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre (1906-1914)*, op. cit.

⁸¹ A. Carou, *Le cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre (1906-1914)*, op. cit., p. 344-354.

⁸² R. Fine, *West of Eden. Writers in Hollywood, 1928 - 1940*, op. cit., p. 43-70.

⁸³ Marguerite Chabrol, *De Broadway à Hollywood. Stratégies d'importation du théâtre new-yorkais dans le cinéma classique américain*, Paris, CNRS Editions, 2016, p. 64.

⁸⁴ C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, op. cit., p. 290.

cinématographique. Comme on l'a vu, des porte-paroles des écrivains ont dénoncé les modifications apportées aux livres et pièces adaptées. Ces modifications ont également été dénoncées dans la presse, par des auteurs et des critiques de cinéma et de littérature. Dans un article publié en 1928 dans la revue littéraire *The American Mercury*, le critique de théâtre Leda Bauer a tourné en dérision les usages de la littérature par le cinéma⁸⁵. Selon lui, Hollywood adaptait des livres de cinquième catégorie du fait de vedettes soucieuses de leur image, de producteurs peu cultivés, de censeurs, ainsi que de réalisateurs, d'adaptateurs et de scénaristes salariés cherchant tous à vendre leurs propres idées. La réécriture et le tournage de ces adaptations rendaient leurs histoires plus mauvaises encore qu'elles ne l'étaient à l'origine, et même méconnaissables. La même année, le metteur en scène et critique de théâtre et de cinéma André Antoine, qui avait lui-même tourné plusieurs adaptations, a critiqué un projet d'adaptation de *L'Argent* de Zola par Marcel L'Herbier, qu'il jugeait trop éloigné du livre⁸⁶.

Les modifications apportées aux livres et pièces adaptées ont été valorisées par d'autres écrivains et critiques. En 1920, Jules Mary a déclaré que pour produire un film basé sur un roman ou une pièce, il fallait commencer par oublier le roman et le refaire en le voyant avec des yeux cinématographiques⁸⁷. Selon Henri Barbusse, se borner à imiter cinématographiquement un roman ou une pièce était une très grave erreur⁸⁸. L'un des plus influents critiques cinématographiques américains, Gilbert Seldes, a avancé qu'un bon film ne pouvait être la reproduction d'un roman ou d'une pièce car l'essence du cinéma n'était pas le dialogue mais le mouvement⁸⁹. Au nom de cette conception du cinéma comme art du mouvement, Gilbert Seldes a critiqué l'idée que les poètes puissent écrire des scénarios et transformer le cinéma en art poétique. Pour ce critique, il revenait au réalisateur d'assurer l'unité et la qualité de l'adaptation d'un livre ou d'une pièce, en collaborant avec les scénaristes et en refusant de tourner des scénarios qui leur étaient proposés comme achevés.

Des dialoguistes, des scénaristes, des producteurs et des réalisateurs ont défendu leur statut d'auteur en référence aux modifications qu'ils apportaient aux œuvres adaptées au cinéma. En 1928, à l'occasion de la révision de la Convention de Berne, Charles Delac a défendu le statut d'auteur du producteur en distinguant le travail d'adaptation des producteurs

⁸⁵ Leda V. Bauer, « The Movies Tackle Literature », *The American Mercury*, juillet 1928, p. 288-294.

⁸⁶ Richard Abel, *French film theory and criticism. A history - anthology. 1907 - 1939*, Princeton, Princeton University Press, 1988, vol.2, p. 33.

⁸⁷ L. Robert, « Les enquêtes du Film. Le scénario », art cit.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Gilbert Seldes, « The Vandals of Hollywood », *The Saturday Review of Literature*, 17 octobre 1936.

de celui de « simples traducteurs »⁹⁰. En réponse à André Antoine, qui lui reprochait son projet d'adaptation de Zola, Marcel L'Herbier a défendu un « droit de métamorphose » et célébré les libertés prises par Jacques Feyder pour son adaptation de *Thérèse Raquin*, comme la suppression et l'ajout de scènes et de personnages⁹¹. Dans son autobiographie, Marcel L'Herbier a raconté qu'il avait restructuré l'histoire de *L'Argent* et construit « d'un cœur infatigable » un long scénario qui contenait la matière dramatique populaire d'un film, morcelé en environ deux mille plans⁹². Expliquant qu'un film adapté d'une pièce ou d'un roman devait avoir sa propre intégrité, King Vidor a affirmé que le réalisateur avait le droit de changer tout ce qui pouvait être amélioré dans l'original. Il a décrit son lent travail de lecture, de visualisation et d'annotation de *Guerre et Paix*⁹³. Longtemps scénariste avant de devenir réalisateur, Carlo Rim a défendu une pratique de l'adaptation « par la manière forte » consistant à « entrer dans un chef d'œuvre le chapeau sur la tête, sans s'essuyer les pieds »⁹⁴. Il a opposé cette démarche à la « manière fidèle, pieuse, honnête, la plus inefficace et, pour tout dire, la plus imbécile ». Selon lui, à la sortie du film, l'écrivain était le premier à reconnaître comme sien un « enfant » qui n'était pas de lui, tandis que l'adaptateur souriait de cette « usurpation légale ». On peut comprendre que des personnes apportant de substantielles modifications à l'œuvre d'un auteur puissent se présenter elles-mêmes comme des auteurs, surtout lorsqu'elles se disent capable d'améliorer l'œuvre de Tolstoï ou de Zola.

Art de l'image et théâtre filmé

Les relations entre le cinéma parlant et le théâtre ont été un autre sujet de divisions entre des critiques et des prétendants au statut d'auteur de film issus de différents champs.

L'enrôlement d'écrivains et d'auteurs dramatiques s'est intensifié entre les années 1920 et 1930, au moment de la généralisation du cinéma parlant. John Schultheiss et Richard Fine ont recensé environ 150 écrivains engagés comme scénaristes à Hollywood dans les années 1930⁹⁵. En France, la transition au cinéma parlant a multiplié les adaptations de pièces de théâtre, dont le scénario était souvent écrit par les auteurs des pièces. Des scénaristes reconnus des années 1930 à 1950, comme Pierre Véry et Pierre Bost, avaient écrit des romans ou en

⁹⁰ « Notre enquête. Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Et le droit d'auteur est-il applicable à ce nouvel art ? », art. cit.

⁹¹ Marcel L'Herbier, « Le Droit de Métamorphose », *Comœdia*, 24 avril 1928.

⁹² M. L'Herbier, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 149.

⁹³ K. Vidor, *King Vidor on Film Making*, op. cit., p. 225-226.

⁹⁴ Carlo Rim, « Adapté de... », in *Vérités sur le cinéma français*, op.cit.

⁹⁵ R. Fine, *West of Eden. Writers in Hollywood, 1928 - 1940*, op. cit., p. 12.

écrivains et dramaturges à succès ou consacrés, comme Marcel Pagnol, George Bernard Shaw (prix Nobel de littérature en 1925), Eugene O'Neill (prix Pulitzer de l'œuvre théâtrale en 1920 et prix Nobel de littérature en 1936) et Robert E. Sherwood (prix Pulitzer en 1936, 1939, 1941 et 1948). Les écrivains et dramaturges reconnus dans les champs littéraire et théâtral étaient toutefois très minoritaires parmi les scénaristes. Les sociétés de production cinématographique françaises ont surtout fait appel à des auteurs de pièces de boulevard et de romans à succès peu appréciés par les instances de consécration littéraires. Les sociétés françaises et américaines ont également employé de nombreux journalistes et publicitaires. Le peu de reconnaissance de ces auteurs a facilité leur dévalorisation par des metteurs en scène et par des écrivains plus reconnus, qui ont été parmi les plus sévères à l'égard des scénarios et des scénaristes professionnels.

Marcel Pagnol et Robert Sherwood, ont défini le cinéma parlant comme un nouveau mode d'expression pour les auteurs dramatiques⁹⁶. Ces deux dramaturges avaient tous deux rencontré du succès pour leurs pièces avant de travailler pour le cinéma. Le premier est devenu metteur en scène et producteur après le succès des adaptations cinématographique de ses pièces *Marius* et *Fanny*. Le second a commencé à écrire des scénarios à partir de 1926 et a été critique de cinéma. Tous deux ont vu dans l'avènement du cinéma parlant la promesse d'un passage du cinéma à l'âge adulte. Ils ont considéré l'émergence du cinéma parlant comme l'opportunité de remettre en cause la division du travail cinématographique et ses rapports de force au détriment du réalisateur et au profit de l'auteur. Pour Robert Sherwood, le cinéma parlant devait remettre en cause le pouvoir et la gloire des stars, des réalisateurs, des auteurs de scénarios et des producteurs. Le dramaturge a réservé ses critiques les plus acerbes aux réalisateurs, aux savoir-faire acquis dans des foires et mauvaises compagnies de théâtre et dont la gloire tenait moins à une intelligence (peu développée) qu'à un sens du bluff et une capacité à se vendre à des employeurs illettrés. Avec le cinéma parlant, le réalisateur était tenu de consacrer un minimum d'intelligence à la préparation des scènes, tandis que le scénariste obtenait une responsabilité au moins égale à celle du réalisateur et équivalente à celle de l'auteur d'une pièce de théâtre. Tout en défendant l'idée que le cinéma parlant deviendrait l'art de l'auteur dramatique, Marcel Pagnol et Robert Sherwood ont distingué l'écriture pour le cinéma et pour le théâtre. Pour le dramaturge américain, un film parlant n'était pas réductible à l'enregistrement d'une pièce de

⁹⁶ Voir Marcel Pagnol, *Cinématurgie de Paris*, Paris, Editions de Fallois, 1991 ; Robert E. Sherwood, « Renaissance in Hollywood », *American Mercury*, avril 1929, n° 16, p. 431-437.

théâtre et s'en distinguait autant que d'une fugue. Il regrettait la place des adaptations de pièces de Broadway parmi les films parlant. Selon Robert Sherwood, il serait bientôt compris que les anciens espoirs d'Hollywood ne savaient ni écrire ni filmer des dialogues, tandis que les jeunes espoirs de Broadway ne comprenaient pas l'art de l'expression au moyen d'images animées, et notamment le principe du gros plan. D'après Marcel Pagnol, le cinéma parlant allait permettre aux auteurs dramatiques de dépasser Molière et Shakespeare en sautant la rampe, en tournant autour de la scène, en faisant éclater les murs du théâtre et en mettant en morceau le décor ou l'acteur. Voici comment Marcel Pagnol a cherché à démontrer, *via* une comparaison entre le théâtre et d'autres arts de la scène, que le cinéma parlant était nécessairement l'œuvre de l'auteur dramatique :

« L'art dramatique utilise tous les arts, et les arts majeurs eux-mêmes deviennent mineurs lorsque la dramaturgie les emploie.

(...) Le film – qui peut grandement servir la géographie, l'histoire, la physique, la médecine, les sports, la musique, la poésie, l'architecture – a toujours prouvé sa prédilection pour l'art dramatique.

L'art dramatique, c'est l'art de raconter des actions et d'exprimer des sentiments au moyen de personnages qui agissent et parlent.

L'auteur dramatique invente ces actions et ces paroles ; il imagine les décors qui leur serviront de cadre. Il crée et il fait vivre les personnages qui agissent l'action, ou qui la subissent.

Il a été servi par de nombreux arts mineurs : chacun de ces arts est constitué par un ensemble de procédés techniques et d'accessoires matériels qui permettent de réaliser la représentation de l'œuvre.

Ces arts mineurs sont :

1° L'art du théâtre, le plus ancien et le plus répandu.

Cet art est exercé par le directeur du théâtre, le metteur en scène, les comédiens, le décorateur, les machinistes, les électriciens, le souffleur, et tous ceux qui collaborent à une représentation sur la scène d'une œuvre dramatique.

2° La pantomime, qui est la forme muette du théâtre.

3° L'opéra et l'oratorio, qui en sont la forme chantée.

4° La chorégraphie, sorte de pantomime ailée, qui interprète par la danse l'œuvre dramatique.

5° Le film parlant.

Cet art est exercé par le producteur, le metteur en scène, les comédiens, le chef d'orchestre, l'opérateur de prises de vues, l'ingénieur du son, les machinistes, le monteur, les chimistes des laboratoires et les exploitants des salles.

Il est aisé de démontrer que toutes ces formes d'art ne sont que des moyens d'expression de l'art dramatique. En voici la preuve la moins discutable :

N'importe quelle œuvre dramatique peut être réalisée tout à tour par chacun de ces arts mineurs.

De tout ce qui précède, il résulte fort clairement que la valeur d'un film dépend d'abord du dramaturge.

Le cinéaste, qui vient ensuite, peut en mettre en valeur toutes les beautés, et servir l'auteur comme Rubinstein a servi Chopin, comme Chaliapine a servi Moussorgski, comme Rachel a servi Racine, comme Bourdelle a servi Rodin ; mais l'expérience prouve qu'un grand cinéaste ne peut sauver une œuvre dramatique sans intérêt, tandis qu'un cinéaste médiocre (donc prétentieux) peut ruiner un chef d'œuvre⁹⁷. »

⁹⁷ M. Pagnol, *Cinématurgie de Paris*, *op. cit.*, p. 93-95.

Le cinéma parlant a été accueilli plus fraîchement par des metteurs en scène et des critiques de cinéma⁹⁸. Marcel L'Herbier, Léon Poirier et Germaine Dulac et les critiques Alexandre Arnoux et Emile Willermoz ont plaidé pour que le cinéma muet continue à exister. Abel Gance a déclaré qu'après de nombreuses batailles et régressions, le cinéma parlant serait lentement absorbé par l'art du muet. Des metteurs en scène comme Jacques Feyder ont considéré le cinéma parlant comme un progrès à condition qu'il se distingue du théâtre filmé. René Clair est sans doute celui qui a le plus étroitement associé la question du cinéma parlant avec celle de la définition de l'auteur de film. En 1929, il a écrit que le cinéma devait à tout prix demeurer un art visuel, plus distinct encore du théâtre que ne l'était le cinéma muet⁹⁹. Tandis qu'au théâtre, ce qui était vu n'existait que pour servir les mots des acteurs, au cinéma les mots n'avaient d'importance qu'en relation avec l'image. Se présentant comme le seul auteur de ses films, qu'ils soient parlants ou muets, René Clair estimait que le cinéma doublait l'importance du réalisateur en le rendant responsable à la fois de l'image et du son. En réponse à Marcel Pagnol, il a déclaré que les dramaturges et romanciers, déformés par leurs disciplines d'origine, étaient les plus mal placés pour préserver le cinéma parlant de l'influence du théâtre et de la littérature : ils ne connaissaient du cinéma que quelques adaptations littéraires à grand succès commercial et ne disposaient pas des compétences techniques et professionnelles nécessaires aux auteurs de films¹⁰⁰. Le développement du cinéma parlant a également été critiqué par des réalisateurs américains, allemands et soviétiques comme Sam Taylor, Fred Niblo, Max Reinhardt et Sergei Eisenstein¹⁰¹.

L'auteur, l'industrie et le peuple

Dans les négociations autour du droit de propriété cinématographique, les prétendants au statut d'auteur se sont divisés au sujet des relations entre le cinéma et l'industrie. Tandis que les producteurs réclamaient le statut d'auteur et de propriétaire des films en insistant sur leurs dimensions industrielles, les scénaristes et les réalisateurs ont présenté leurs revendications

⁹⁸ Voir R. Abel, *French film theory and criticism*, op. cit., p. 8-11 et 38-60.

⁹⁹ Voir René Clair, « Le Parlant contre le parlant », *Pour Vous*, n°57, 19 décembre 1920, p. 7. Reproduit dans *Ibid.*, p. 39-40.

¹⁰⁰ Voir René Clair, « Les Auteurs de films n'ont pas besoin de vous », *Pour Vous*, n°85, 3 juillet 1930, p. 3. Reproduit dans *Ibid.*, p. 57-60.

¹⁰¹ Voir Donald Crafton, *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound. 1926-1931*, Los Angeles, University of California Press, 1999, p. 166-167.

comme une défense du cinéma contre l'industrie. Ces discours ont été rendus possibles par la différenciation relative de la valeur esthétique des films par rapport à leur succès commercial¹⁰².

L'art et l'auteur contre l'industrie

Alors qu'émergeaient les luttes de définition de l'auteur de film, des écrivains et des critiques littéraires ont dévalorisé le cinéma en l'assimilant à un divertissement populaire, commercial et sans auteur. En 1915, un célèbre critique dramatique américain, Walter Prichard Eaton, s'est inquiété de l'attractivité du cinéma pour les classes populaires en affirmant que le mot impersonnel était la meilleure définition du cinéma¹⁰³. Dans un ouvrage paru en 1923, le directeur de la revue *The Film Mercury*, Tamar Lane, a regretté qu'il n'existe aucun artiste de cinéma, mais seulement des hommes et des femmes d'affaire si intéressés par leurs portefeuilles qu'ils ne se préoccupaient de l'art que lorsqu'ils prenaient le thé avec des journalistes¹⁰⁴. Pour Tamar Lane, les principaux responsables de cette situation n'étaient pas les dirigeants des grandes sociétés, qui ne prétendaient pas être autre chose que des commerçants. Les vrais coupables étaient les réalisateurs portés aux nues par les critiques tels que D. W. Griffith, Cecil B. DeMille et Rex Ingram. Suffisamment compétents et puissants pour faire avancer l'art du cinéma, ils ne cherchaient même pas à être des artistes mais seulement à gagner de l'argent, en ne considérant les histoires que sous l'angle de leurs résultats commerciaux plutôt que sur le plan de leur valeur dramatique. A quelques exceptions près, ils ne produisaient que des films de divertissement. A la fin des années 1920, le critique américain H. L. Mencken écrivait que le cinéma était trop riche et trop soumis aux banquiers pour produire de véritables artistes¹⁰⁵. En 1916, le critique littéraire du *Temps*, Paul Souday, craignait qu'un théâtre de niveau intellectuel déjà modeste soit remplacé par un cinéma sans aucune valeur, ce qui aurait des conséquences désastreuses sur le goût et la pensée du public¹⁰⁶. Il a décrit une adaptation de *Salammbô* comme la pire des abominations. Le cinéma devait selon lui se limiter à des scènes documentaires. Comme la photographie, il s'agissait de l'ultime recours des personnes sans imagination. Dans ses *Scènes de la vie future* parues en 1930, l'écrivain George Duhamel a

¹⁰² Ce processus a été analysé par Julien Duval. Voir J. Duval, *Le Cinéma au XXe siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, op. cit.

¹⁰³ Walter Prichard Eaton, « Class-Consciousness and the "Movies" », *Atlantic Monthly*, janvier 1915, n° 115, p. 49-51.

¹⁰⁴ Tamar Lane, *What's wrong with the movies?*, Los Angeles, Waverly Company, 1923.

¹⁰⁵ Cité dans Ian Hamilton, *Writers in Hollywood, 1915-1951*, New York, Carroll & Graf, 1991, p. 15-16.

¹⁰⁶ Paul Souday, « Au cinéma », *Le Temps*, 6 septembre 1916, cité dans R. Abel, *French film theory and criticism*, op. cit., p. 129-130.

dénoncé le cinéma comme « un divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables, ahuries par leur besogne et leurs soucis »¹⁰⁷. Affirmant que le cinéma n'était pas un art, il lui a opposé les œuvres de grands hommes comme Beethoven, Baudelaire et Vinci.

Le caractère commercial du cinéma et la quête de profit des producteurs ont souvent été invoqués par les scénaristes et les écrivains pour valoriser leur métier et leur statut d'auteur. En 1920, l'écrivain Charles-Henry Hirsch, qui entendait subordonner à l'auteur du scénario les metteurs en scène, a reproché à ces derniers des poncifs flattant la paresse d'esprit du public, comme le fait de suspendre le mouvement d'un drame ou d'une comédie pour exposer le regard amoureux de la vedette¹⁰⁸. Le dramaturge et scénariste américain Robert Sherwood, voyant dans le cinéma parlant la promesse d'un art de l'auteur dramatique, s'est félicité que le cinéma parlant permette, pour la première fois de l'histoire, de discriminer les types de public¹⁰⁹. Le cinéma parlant devait permettre de produire des films peu chers à destination d'une élite, tandis que jusque-là, tous les films produits à Hollywood avaient été considérés comme des échecs lorsqu'ils ne séduisaient pas des millions de personnes dans le monde entier.

Des réalisateurs et réalisatrices dits d'avant-garde se sont définis comme des auteurs de films en dénonçant le caractère industriel du cinéma et les goûts du grand public. Dans les années 1920 et 1930, Germaine Dulac n'a eu de cesse de dénoncer les contraintes économiques empêchant les réalisateurs de s'exprimer aussi librement que les romanciers, des peintres ou des musiciens¹¹⁰. Pour Germaine Dulac, l'ennemi principal des cinéastes n'était pas les producteurs mais des spectateurs moins réceptifs aux innovations cinématographiques qu'à celles des autres arts. René Clair a valorisé les réalisateurs et dévalorisé les producteurs et les scénaristes en distinguant un cinéma « pur » et un « cinéma commercial »¹¹¹. D'après lui, le cinéma pur était incompatible avec les conditions matérielles du cinéma, son organisation industrielle, ses besoins d'argent et l'esprit du public. Pour René Clair, les premiers responsables de cette situation étaient les « commerçants », c'est-à-dire les producteurs. Ces derniers avaient perverti le public en l'habituant à de mauvaises distractions et imposé leurs propres goûts aux auteurs alors qu'ils n'étaient véritablement compétents qu'en matière de commerce. Selon René Clair, le réalisateur pouvait néanmoins introduire, par une sorte de ruse,

¹⁰⁷ Georges Duhamel, *Scènes de la Vie future*, Paris, Mercure de France, 1930, p. 58.

¹⁰⁸ L. Robert, « Les enquêtes du Film. Le scénario », art cit.

¹⁰⁹ R.E. Sherwood, « Renaissance in Hollywood », art cit.

¹¹⁰ Voir G. Dulac, *Écrits sur le cinéma*, op. cit.

¹¹¹ René Clair, « Cinéma pur et cinéma commercial », *Cahiers du mois*, n°16-17, 1925, p. 89-90 et « Le cinématographe contre l'esprit », 1927, Reproduits dans René Clair, *Réflexion faite. Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950*, Paris, Gallimard, 1951, p. 104-105 et 128-133.

des fragments de cinéma pur, c'est-à-dire des thèmes purement visuels, dans un scénario fait pour contenter le plus grand nombre et dont la valeur littéraire était négligeable. Comme René Clair en France, Maya Deren a dévalorisé les producteurs et les scénaristes en critiquant « l'industrie du cinéma »¹¹². Elle a dénoncé la vulgarité, le cynisme, la pompe et le sensationnalisme de la plupart des films de « l'industrie commerciale » hollywoodienne. Maya Deren a reproché à des producteurs cherchant à rentabiliser leurs énormes investissements de s'appuyer sur des matériaux, des méthodes et un personnel déjà « testés et approuvés ». Elle a également reproché à l'industrie de chercher à ennoblir ses productions en employant des écrivains coupables d'imposer au cinéma des formes littéraires en contradiction avec son essence d'art visuel. Plus commune et plus tranchée du côté des réalisateurs proches de l'avant-garde, l'opposition entre la valeur cinématographique des œuvres, leur rentabilité et leur succès auprès du public n'était pas totalement absente des discours de quelques réalisateurs hollywoodiens. King Vidor a ainsi regretté que son film *La Foule* ait été considéré comme un « *artistic flop* » par des professionnels hollywoodiens, alors qu'il avait été célébré par des critiques et avait rapporté le double de son coût¹¹³. Il a salué l'attitude du producteur Irving Thalberg pour qui la MGM pouvait se permettre quelques projets expérimentaux ne rapportant pas de profits. Il a aussi affirmé que plusieurs de ses meilleurs films avaient été des échecs au box-office et que le box-office ne signifiait pas grande chose à long terme¹¹⁴.

L'idée que le cinéma devait être l'art des réalisateurs plutôt qu'une industrie commerciale a également été défendue par des critiques français et américains. Dans un article paru en 1926, John Larkin Jr. a fait appel à Hollywood pour produire à destination d'une minorité éclairée de véritables films d'art marqués par la créativité des réalisateurs¹¹⁵. La même idée a été défendue par des critiques du National Board of Review, de la revue *Experimental cinema* et des diffuseurs de films d'avant-garde, classiques (et souvent étrangers)¹¹⁶. Dans un article paru en 1930 dans *Experimental cinema*, Barnet G. Braver-Mann a reproché à des producteurs guidés par le profit d'imiter le théâtre¹¹⁷. Des critiques communistes, comme le français Léon Moussinac et l'américain Somerset Logan, ont dénoncé le cinéma commercial

¹¹² Maya Deren, *An anagram of ideas on art, form and film*, New York, The Alicant Book Shop Press, 1946, p. 37-43.

¹¹³ King Vidor, *La grande parade. Autobiographie*, Paris, J. C. Lattès, 1981, p. 118.

¹¹⁴ K. Vidor, *King Vidor on Film Making*, *op. cit.*, p. 230.

¹¹⁵ Cité dans Tony Guzman, « The Little Theatre Movement: The Institutionalization of the European Art Film in America », *Film History*, 2005, vol. 17, n° 2-3, p. 261-284, p. 282.

¹¹⁶ Voir *Ibid.* ; Raymond J. Haberski, *It's Only a Movie!: Films and Critics in American Culture*, Lexington, University Press of Kentucky, 2001, p. 48-62.

¹¹⁷ Barnet G. Braver-Mann, « The Modern Spirit in Films. Motion: The Medium of the Movie », *Experimental cinema*, février 1930, n° 1, p. 11-13.

auxquels ils opposaient un art du réalisateur au service du peuple et de la Révolution¹¹⁸. Pour Léon Moussinac, l'art était le produit d'un artiste désintéressé et le cinéma ne réaliserait son véritable potentiel artistique qu'une fois libéré du capital, dans le cadre d'un système de production socialiste où la communauté garantirait l'indépendance de l'artiste. Il a salué l'héroïsme des véritables cinéastes qui préparaient le cinéma à la Révolution en luttant contre les financiers, les vedettes et leur entourage, les producteurs, les distributeurs et les exploitants. En 1932, Somerset Logan a imputé le caractère commercial du cinéma américain à des réalisateurs incompetents, opportunistes et illettrés, qui ne comprennent pas les potentialités de leur médium et qui agissent au service de managers et de directeurs de salles cherchant à faire des fortunes et à des banquiers et financiers dictant leur loi¹¹⁹.

L'art populaire

Tous les prétendants au statut d'auteur ne dévalorisaient pas les goûts du public et la réussite commerciale, loin de là. Des scénaristes, des réalisateurs et des producteurs mesuraient au contraire la valeur des œuvres à leur succès public et à leur réussite commerciale.

Comme on l'a vu, les représentants des syndicats de producteurs français et américains définissaient le cinéma à la fois comme un art et comme une industrie et le producteur à la fois comme un auteur et un entrepreneur. Cette conception du cinéma et de l'auteur était favorisée par leurs activités commerciales et industrielles antérieures. Les premiers chefs d'entreprises de production cinématographique étaient à la tête de sociétés fabricant des biens techniques qui n'étaient pas uniquement destinés à la production artistique. Les sociétés de Thomas Edison et des frères Lumières produisaient, entre autres choses, des ampoules, des télégraphes, des phonographes, des plaques photographiques. Les premiers films français ont été tournés par des entreprises qui commercialisaient aussi du matériel de production et de projection de films, comme celles d'Edison, des frères Lumières, de Léon Gaumont, la société Eclair, la société Eclipse. Par la suite, de grandes sociétés américaines ont été fondées par des entrepreneurs auparavant spécialisés dans la distribution et l'exploitation des films, comme Carl Laemmle, Harry E. Aitken, Adolph Zukor, William Fox, Marcus Loew, Louis B. Mayer et les frères Warner¹²⁰. Parmi les dirigeants de grandes sociétés françaises des années 1900 à 1920, Charles

¹¹⁸ Voir R. Abel, *French film theory and criticism*, op. cit., p. 420-421 ; Somerset Logan, « Hollywood Films and the Working Class », *Experimental Cinema*, n°4, 1932, p. 28-29.

¹¹⁹ Somerset Logan, « Hollywood Films and the Working Class », *Experimental Cinema*, n°4, 1932, p. 28-29.

¹²⁰ J. A. Aberdeen, *Hollywood renegades. The Society of Independent Motion Picture Producers*, Los Angeles, Cobblestone Entertainment, 2000, p. 26.

Pathé avait d'abord vendu du matériel de projection et distribué des films, Jean Sapène était patron de presse, Louis Aubert avait d'abord été distributeur, Bernard Nathan vendeur de matériel et Louis Nalpas exportateur¹²¹. Les discours et pratiques des premiers grands chefs d'entreprises de production cinématographique portaient trace de leur parcours dans l'industrie et le commerce de biens non-artistiques. Charles Pathé, qui fut un temps à la tête de la plus grande entreprise cinématographique, a raconté avoir beaucoup appris d'entrepreneurs de la menuiserie, du terrassement et de marchands de sable (au sens propre)¹²². Il a recommandé aux travailleurs la lecture d'ouvrages de Taylor et considéré que le mot taylorisation était celui qui résumait le mieux sa pensée¹²³. En accord avec les principes du taylorisme, il a prôné une stricte division des tâches, notamment entre les chefs d'entreprises, les metteurs en scène et les auteurs de scénarios.

En accord avec leur assimilation du cinéma à une industrie, des producteurs mesuraient la valeur des films à leur rentabilité et leur succès auprès du plus large public possible. C'étaient notamment le cas de certains dirigeants des grandes sociétés de production hollywoodiennes et de leurs représentants, qui valorisaient leur industrie en référence à son chiffre d'affaire, sa quantité d'employés et son nombre de spectateurs. Jesse Lasky s'est félicité d'avoir été à la tête de la société ayant obtenu le plus grand succès du monde, dont les produits s'amélioraient d'année en année, et qui demeurait largement en avance sur ses concurrents¹²⁴. Il a présenté comme sa plus grande réussite la production de *The Covered Wagon*, qu'il a valorisée comme l'un des films les plus rentables de l'histoire du cinéma muet. Jesse Lasky a décrit le cinéma comme une industrie particulière, une « *art industry* » plutôt qu'un « *industrial art* », car l'art était sa priorité¹²⁵. Le problème des producteurs était d'améliorer la qualité des films tout en contrôlant les coûts et les recettes. Le dirigeant d'une société de production devait allier bon sens commercial et goût pour la dimension artistique de la production. Dans son autobiographie, le producteur français Roger Richebé dénonce à plusieurs reprises les discours des critiques, ou de « l'intelligentsia », en leur opposant ses succès publics et commerciaux¹²⁶. En exergue de son livre, il cite Victor Hugo pour qui « entre les critiques qui affirment qu'une

¹²¹ François Albera et Jean A. Gili (eds.), « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n°33, 2001.

¹²² Charles Pathé, *Ecrits autobiographiques*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 101-103.

¹²³ *Ibid.*, p. 21-22.

¹²⁴ Voir Richard Dyer MacCann, *The first tycoons*, Metuchen, The Scarecrow Press, 1987, p. 143-149.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 141-142.

¹²⁶ Roger Richebé, *Au-delà de l'écran. 70 ans de la vie d'un cinéaste*, Monte-Carlo, Editions Pastorelly, 1977, p. 63-64, 235-236.

pièce est bonne et les critiques qui affirment qu'une pièce est mauvaise, il n'y a qu'une chose irrécusable, c'est le fait matériel, c'est le chiffre, c'est la recette. »

Les producteurs n'étaient pas les seuls prétendants au statut d'auteur à ne pas voir de contradiction entre l'art et le succès public ou commercial. Marcel Pagnol a regretté que la critique traite le succès commercial avec mépris, « comme si la mise en exploitation d'un four n'était pas une tentative également commerciale, mais qui n'a pas obtenu le succès espéré »¹²⁷. Le scénariste Lester Cole, qui reprochait à une fraction des producteurs de sacrifier à la quête de profit les intérêts des auteurs et du public, a néanmoins avancé que le désir de produire des films de qualité et la recherche de profits n'étaient pas contradictoires. Comme l'a relevé Julien Duval, Charlie Chaplin entendait toucher le plus large public possible et considérait qu'un bon film muet attirait à la fois « l'intellectuel et la masse »¹²⁸. Frank Capra s'est autocélébré en tant que roi d'Hollywood en référence à son succès auprès du public et de « l'homme moyen », plutôt que de sa reconnaissance par les critiques, les studios et les professionnels du cinéma¹²⁹. S'il a dénoncé les réalisateurs animés du seul désir de gagner de l'argent, Jean Renoir a défini le cinéma comme un « art essentiellement populaire »¹³⁰. Il a écrit qu'il avait toujours été pénétré très honnêtement et sincèrement par le désir de plaire au public, même si son désir de classicisme le plaçait parfois en opposition avec ledit public (comme dans le cas de *La Règle du jeu*)¹³¹. A la différence de René Clair ou de Germaine Dulac, il ne voyait pas de contradiction, mais plutôt une tension, entre le caractère commercial du cinéma et ses prétentions artistiques :

« Quand je dis que le cinéma est un art, j'admets qu'il est peut-être un art mineur, entaché d'industrialisme et de commercialisme. Mais n'en est-il pas ainsi de la tapisserie ou de la poterie ? Une faïence d'Urbino ou une tapisserie de Beauvais sont indéniablement des œuvres d'art. Elles sortent cependant d'un atelier et, comme un film, leur fabrication a nécessité la collaboration d'auteurs, de techniciens, de financiers et de commerçants. Et, après tout, la présentation d'une pièce de théâtre ou d'une symphonie ou de fresques qui orneront un palais a été précédée de compromissions financières et techniques fort comparables à celles qui forment le prélude inévitable d'un film¹³². »

Les dimensions « commerciales » et « populaires » des films ont également été valorisées par des critiques de cinéma parmi les plus illustres. Louis Delluc, qui définissait le cinéma comme l'art du réalisateur, a célébré les goûts de la « foule » dans plusieurs articles

¹²⁷ M. Pagnol, *Cinématurgie de Paris*, op. cit. p. 120.

¹²⁸ J. Duval, *Le Cinéma au XXe siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, op. cit., p. 89-100.

¹²⁹ F. Capra, *The Name above the Title*, op. cit., p. 484.

¹³⁰ Jean Renoir, *Ecrits*, Paris, Ramsay, 1974, p. 106.

¹³¹ *Ibid.*, p. 296.

¹³² *Ibid.*, p. 78.

parus dans *Le Film et Paris-Midi* à la fin des années 1910¹³³. Il a écrit que le cinéma avait la chance d'être à la fois un art et une industrie¹³⁴. Louis Delluc a distingué les films commerciaux et aimablement insignifiants de films non-commerciaux et originaux mais qui pouvaient être rentabilisés grâce à la curiosité du public. Il a toutefois encouragé les producteurs et diffuseurs à se méfier de la formule selon laquelle un bon film devait plaire à tout le monde, à ne pas tenir compte du seul public populaire et à satisfaire les artistes, les intellectuels, les savants et les notabilités politiques et financières. Le critique américain le plus influent de l'entre-deux-guerres, Gilbert Seldes, avait construit sa réputation en écrivant sur le cinéma et d'autres productions culturelles alors plus « *lowbrow* » comme le jazz et le vaudeville¹³⁵. Lors du congrès annuel du National Board of Review de 1938, Gilbert Seldes a défendu un cinéma produit en faveur du plus large public possible et dénoncé l'idée qu'il doive ou puisse s'adresser seulement à une minorité¹³⁶. D'après lui, les origines populaires du cinéma le distinguaient de tous les autres arts, d'origine essentiellement aristocratique. Au cours siècles précédents, les artistes eux-mêmes en étaient venus à se considérer comme infiniment supérieurs à un peuple incapable de comprendre leurs œuvres, tout se donnant pour mission de le guider et de le comprendre, tels des prophètes et des prêtres. Abandonnant l'idée que leurs médiums servaient à communiquer, ils avaient considéré que plus le public de l'œuvre était restreint, plus l'artiste était grand. Par conséquent, il était tout à fait compréhensible que le public ne puisse apprécier des œuvres qui n'avaient pas été produites pour lui (comme celles de Joyce). Le cinéma, au contraire, était le premier grand art visant à s'adresser à l'humanité toute entière. D'après Gilbert Seldes, le public avait raison dans la moitié des cas et les meilleurs films de tous les temps, comme *The Birth of a Nation* et *Big Parade*, avaient rencontré un immense succès. Quant aux mauvais films, Gilbert Seldes en a attribué la responsabilité aux producteurs estimant que les bons films n'étaient pas rentables. Comme Gilbert Seldes, de nombreux critiques américains ont avancé que le caractère commercial du cinéma et le succès public des films ne diminuait pas leur valeur artistique, en faisant souvent référence à Charlie Chaplin, Mark Sennett et Shakespeare¹³⁷. Le même point de vue a été défendu par Erwin Panofsky, dont les

¹³³ Richard Abel, « On the Threshold of French Film Theory and Criticism, 1915-1919 », *Cinema Journal*, 1985, vol. 25, n° 1, p. 12-33.15-16.

¹³⁴ Louis Delluc, *Écrits cinématographiques I. Le cinéma et les cinéastes*, Paris, Cinémathèque française, 1985, p. 186-190.

¹³⁵ Gilbert Seldes, *The seven lively arts*, New York, Harper & Brothers, 1924.

¹³⁶ Gilbert Seldes, « Majority and Minority Audiences », conférence annuelle du National Board of Review, 1938, reproduite dans Stanley Hochman (ed.), *From Quasimodo to Scarlett O'Hara: A National Board of Review anthology, 1920-1940*, New York, F. Ungar, 1982, p.387-392.

¹³⁷ Voir R.J. Haberski, *It's Only a Movie!*, op. cit., p. 9-62.

réflexions sur le cinéma ont servi de modèle à la politique d'acquisition de la première « cinémathèque » américaine, la Film Library du Museum of Modern Art¹³⁸. Mais tandis que Louis Delluc, Gilbert Seldes et de nombreux critiques de cinéma définissaient les films surtout comme des œuvres des réalisateurs, Erwin Panofsky a plutôt insisté sur la dimension collective de la production cinématographique, qu'il a comparée à la construction des cathédrales. Il donne toutefois l'ascendant au réalisateur en le présentant comme l'architecte en chef :

« It might be said that a film, called into being by a co-operative effort in which all contributions have the same degree of permanence, is the nearest modern equivalent of a medieval cathedral; the role of the producer corresponding, more or less, to that of the bishop or archbishop; that of the director to that of the architect in chief; that of the scenario writers to that of the scholastic advisers establishing the iconographical program; and that of the actors, cameramen, cutters, sound men, make-up men and the divers technicians to that of those whose work provided the physical entity of the finished product, from the sculptors, glass painters, bronze casters, carpenters and skilled masons down to the quarry men and woodsmen. And if you speak to any one of these collaborators he will tell you, with perfect *bona fides*, that his is really the most important job – which is quite true to the extent that it is indispensable.

This comparison may seem sacrilegious, not only because there are, proportionally, fewer good films than there are good cathedrals, but also because the movies are commercial. However, if commercial art be defined as all art not primarily produced in order to gratify the creative urge of its maker but primarily produced in order to meet the requirements of a patron or a buying public, it must be said that non-commercial art is the exception rather than the rule, and a fairly recent and not always felicitous exception at that. While it is true that commercial art is always in danger of ending up as a prostitute, it is equally true that noncommercial art is always in danger of ending up as an old maid. Noncommercial art has given us Seurat's "Grande Jatte" and Shakespeare's sonnets, but also much that is esoteric to the point of incommunicability. Conversely, commercial art has given us much that is vulgar or snobbish (two aspects of the same thing) to the point of loathsomeness, but also Dürer's prints and Shakespeare's plays. For, we must not forget that Dürer's prints were partly made on commission and partly intended to be sold in the open market; and that Shakespeare's plays – in contrast to the earlier masques and intermezzi which were produced at court by aristocratic amateurs and could afford to be so incomprehensible that even those who described them in printed monographs occasionally failed to grasp their intended significance – were meant to appeal, and did appeal, not only to the select few but also to everyone who was prepared to pay a shilling for admission¹³⁹. »

En résumé, les définitions antagonistes de l'auteur de film et du cinéma sont à la fois le produit de la rencontre entre des œuvres et auteurs issus de différents champs de production culturelle et de l'autonomisation du cinéma et des auteurs de film par rapport à ces champs. La notion d'auteur de film a d'abord été importée du champ littéraire à la faveur d'adaptations cinématographiques de livres et de pièces, qui ont entraîné l'application au cinéma du droit de la propriété littéraire et artistique et suscité des débats quant aux relations entre le cinéma et la

¹³⁸ Erwin Panofsky, « Style and Medium in the Motion Pictures [1936] » dans *Three essays on style*, Cambridge & Londres, The MIT Press, p. 209, p. 91-128 ; Sur la Film Library, voir R.J. Haberski, *It's Only a Movie!*, *op. cit.*, p. 81-101 ; Peter Decherney, *Hollywood and the culture elite. How the movies became American*, New York, Columbia University Press, 2005.

¹³⁹ Voir Erwin Panofsky, « Style and Medium in the Motion Pictures », *Critique*, vol. 1, n°3 janvier-février 1947.

littérature. Les luttes de définition de l'auteur de film ont également été suscitées par la réunion d'auteurs, d'artistes et de chefs d'entreprises issus de différents champs et qui ont défendu un statut, des droits et une reconnaissance à celles dont ils bénéficiaient ou à laquelle ils aspiraient au sein des champs littéraire, artistique et économique. Ces importations d'auteurs, d'œuvres, et de savoir-faire issus de différents champs ont déclenché des débats sur les relations entre le cinéma et d'autres formes d'art, lors desquels différents prétendants au statut d'auteur ont défendu l'existence d'une valeur spécifiquement cinématographique. Des prétendants au statut d'auteur de film ont également importé des champs littéraires et artistiques l'opposition entre la valeur artistique des œuvres et leur valeur commerciale ou leur popularité, quand d'autres valorisaient au contraire la dimension populaire et grand public du cinéma. Ainsi, les luttes de définition de l'auteur de film ont contribué à l'autonomisation du champ cinématographique par rapport à d'autres champs de production économique et culturelle, ainsi qu'à la structuration du champ du cinéma où coexistent et s'opposent différentes conceptions de la valeur des films. Réciproquement, la différenciation des pratiques et valeurs cinématographiques par rapport à celles d'autres champs ont attisé les luttes de définition de l'auteur et du droit de propriété cinématographique.

La différenciation du cinéma par rapport à d'autres productions culturelles et la différenciation de la valeur esthétique et de la popularité des films sont deux phénomènes distincts. Des prétendants au statut d'auteur ont pu s'accorder pour considérer le cinéma comme un art distinct de la littérature, du théâtre et d'autres formes d'art tout en se divisant quant à ses dimensions industrielles, commerciales et populaires. L'originalité du cinéma a été soulignée aussi bien par les dirigeants des plus grandes sociétés de production du monde que par des metteurs en scène d'avant-garde et des critiques dénonçant les goûts du grand public. Inversement, le cinéma a été défini comme un médium d'auteurs de l'écrit par des écrivains et scénaristes qui ne partageaient pas la même attitude à l'égard de la réussite commerciale. Ces deux dimensions de la différenciation du cinéma se sont néanmoins entrecroisées. Des scénaristes et écrivains ont défendu leur qualité d'auteurs en référence à des champs moins soumis aux attentes du plus large public, comme le champ littéraire. Des réalisateurs se sont définis comme des auteurs en dénonçant les visées mercantiles des adaptations littéraires, des scénarios et du cinéma parlant. Pour finir, des critiques comme Louis Delluc et Gilbert Seldes ont valorisé les dimensions populaires ou démocratiques du cinéma par opposition à des arts plus élitistes.

Chapitre 4. Division du travail cinématographique et monopolisation de la valeur des films

Un metteur en scène, un producteur, un scénariste, deux romanciers, un producteur délégué, un directeur de la photographie, un compositeur, un chef monteur, un concepteur des décors et des costumes, un réalisateur de seconde équipe, un premier assistant réalisateur, un deuxième assistant réalisateur, un troisième assistant réalisateur, un assistant metteur en scène, un assistant réalisateur de seconde équipe, un assistant régisseur de seconde équipe, un opérateur de prises de vues, un opérateur de seconde équipe et de prises de vues sous-marines, un assistant de caméra, un assistant de caméra de seconde équipe, un dépanneur de caméra, trois créateurs d'effets spéciaux, quatre créateurs de trucages, un chef architecte, un directeur de construction des décors, un chorégraphe, un conseiller technique, un chef décorateur, un dessinateur, un maquilleur, une assistante maquilleuse, un coordinateur des secrétariats de plateau, un coiffeur, un accessoiriste, un costumier, une mixeuse, deux preneurs de son, un machiniste, un coordinateur des cascades, deux cascadeurs, un photographe de plateau, un autre photographe, un chargé des relations extérieures plateau, un répétiteur de dialogue, un assistant monteur, un comptable de production, un assistant comptable, un conducteur de grue, trois chargés de la régie d'acteurs, un délégué de la régie d'acteurs, une entreprise automobile. Voici, dans l'ordre, les métiers et professionnels nommés au générique du film *Fury* cité par Howard Becker pour montrer qu'un film est le produit d'une activité collective¹. La plupart de ces métiers étaient peu visibles dans le cadre des luttes de définition des auteurs de films, y compris dans les prises de position de producteurs qui insistaient sur le caractère collectif de l'activité cinématographique. Pourquoi toutes les personnes permettant la fabrication d'un film ne sont-elles pas définies comme des coauteurs et n'ont-elles pas été reconnues comme telles ? On rapportera ici les inégalités de reconnaissance entre les groupes professionnels du cinéma à des caractéristiques de la division du travail de production, de diffusion et de réception des films.

Dans *Les Mondes de l'art*, Howard Becker oscille entre vision relativiste et substantialiste de la distinction entre les artistes et le personnel de renfort des mondes de l'art. D'un point de vue relativiste, il avance que les activités des artistes (dites « cardinales ») sont celles qui sont reconnues comme telles par les protagonistes des mondes de l'art et tous les

¹ H.S. Becker, *Les mondes de l'art*, op. cit., p. 35-36.

membres de la société, parce qu'elles exigent des dons ou une sensibilité propres aux artistes². Les activités du personnel de renfort sont jugées moins nécessaires et moins dignes de respect. Howard Becker constate aussi que la définition des activités cardinales varie dans le temps et fait l'objet de luttes de définition. Ce point de vue relativiste est clairement assumé par Howard Becker lorsqu'il écrit que « dans un monde de l'art, toute fonction peut être tenue pour artistique, et tout ce que fait un artiste, même le plus incontesté, peut devenir une activité de renfort pour quelqu'un d'autre »³. Que la distinction entre les auteurs du cinéma et le reste du personnel soit relative, les luttes de définition de l'auteur de film évoquées précédemment suffisent à le prouver : les prétendants au statut d'auteur se sont divisés précisément au sujet de la nature « cardinale » de leurs tâches. Mais dans d'autres passages des *Mondes de l'art*, Howard Becker abandonne cette approche relativiste pour une approche plus substantialiste en associant les statuts d'artiste et de non-artiste à des caractéristiques de leurs tâches. Le personnel de renfort se distinguerait des artistes par son interchangeabilité : « n'importe quel technicien compétent peut en principe exécuter les tâches de renfort, alors que seules quelques personnes douées de talents particuliers sont censées pouvoir exercer les activités cardinales de l'art. Les membres du personnel de renfort ne sont pas irremplaçables. Ils sont interchangeables⁴. » Cette affirmation est moins convaincante. Premièrement, les prétendants au statut d'auteur sont eux-mêmes interchangeables. Le remplacement de tel ou tel scénariste ou réalisateur par un autre était courant. Deuxièmement, certains professionnels sont capables d'apprécier l'originalité des contributions du « personnel de renfort ». Dans les années 1930, la monteuse hollywoodienne Anne Bauchen déclarait que le travail des monteurs était très personnel et qu'il n'en existait pas deux montant de la même manière⁵. Plus visiblement encore, les interprètes, que la singularité – ne serait-ce que physique – et les grands écarts de réputation rendent peut-être moins interchangeables que les prétendants au statut d'auteur, ne sont pas définis comme des auteurs. Cela étant, tous les travailleurs du cinéma n'ont pas prétendu au statut de coauteur et cela n'est pas sans rapport avec leurs tâches.

Dans la première section de ce chapitre, on verra ce que les définitions concurrentes de l'auteur de cinéma doivent à la répartition des tâches, du pouvoir et des postes entre les groupes professionnels du cinéma. Pour Howard Becker, chaque participant d'un monde de l'art se caractérise par un « faisceau de tâches »⁶. En comparant les faisceaux de tâches des producteurs,

² *Ibid.*, p. 39-49.

³ *Ibid.*, p. 110.

⁴ *Ibid.*, p. 106.

⁵ Nancy Naumburg (ed.), *Silence ! On tourne. Comment nous faisons les films*, Paris, Payot, 1938, p. 230.

⁶ Voir H.S. Becker, *Les mondes de l'art, op. cit.*, p. 32-39.

des scénaristes, des réalisateurs et ceux d'autres métiers du cinéma, on identifiera quelques caractéristiques des métiers des premiers les encourageant à revendiquer le statut d'auteur. Les travailleurs n'assurent pas leurs faisceaux de tâches de manière isolée. Toujours d'après Howard Becker, ils se situent dans une chaîne ou un réseau de coopérations dont tous les acteurs accomplissent un travail indispensable à la réalisation de l'œuvre. Les prétentions au statut d'auteur étaient fondées sur une caractéristique de ces chaînes de coopérations peu traitée dans *Les Mondes de l'art : l'inégale répartition du pouvoir*. Selon Marx, la division du travail au sein de grandes entreprises capitalistes est à la fois la condition de possibilité et la conséquence de la concentration du pouvoir au sein de ces mêmes entreprises. Comme il l'a écrit, « dès qu'il y a coopération entre des ouvriers salariés, le commandement du capital se développe comme une nécessité pour l'exécution du travail, comme une condition réelle de production. (...) Tout travail social ou commun, se déployant sur une assez grande échelle, réclame une direction pour mettre en harmonie les activités individuelles »⁷. Marx donne l'exemple du chef d'orchestre, auquel se sont comparés plusieurs prétendants au statut d'auteur de film. Toujours selon *Le Capital*, à mesure qu'augmente la taille des entreprises, la fonction de direction et de commandement est transférée du capitaliste à une espèce particulière de salariés. Comme on le verra, les prétendants au statut d'auteur étaient justement ces espèces de travailleurs en lutte pour le monopole du pouvoir cinématographique, c'est-à-dire pour la capacité d'imposer leurs choix aux autres travailleurs. Ceci rapproche les métiers de scénariste, de réalisateur et de producteur d'autres métiers prestigieux auxquels sont attribués l'essentiel de la valeur d'une activité collective, comme les chorégraphes ou les médecins, qui se distinguent eux aussi par leur pouvoir sur les danseurs, les infirmières et d'autres métiers paramédicaux⁸. On examinera aussi le phénomène de cumul des postes de scénariste, de réalisateur et de producteur, qui était propice à l'attribution des films à un auteur et a été favorisé par les luttes de définition de l'auteur.

Dans une deuxième section, on rapportera l'identité d'auteur et les luttes de définition des auteurs aux trajectoires cinématographiques des scénaristes, des producteurs et des réalisateurs. A la suite des travaux de Pierre Bourdieu et de Julien Duval, on a vu dans le chapitre précédent que les luttes de définition de l'auteur avaient contribué à l'autonomisation d'un champ cinématographique et à la différenciation de la valeur esthétique des films par

⁷ Karl Marx, *Le capital. Livre I*, Paris, Gallimard, 2008, p. 417.

⁸ Sur la division du travail médicale, voir Eliot Freidson, *Profession of Medicine. A Study of the Sociology of Applied Knowledge*, Chicago, University Of Chicago Press, 1988, p. 47-136. Sur les chorégraphes, voir Pierre-Emmanuel Sorignet, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La Découverte, 2010, p. 133-210.

rapport à leur popularité⁹. Comme d'autres champs de production culturelle, le champ du cinéma se caractérise par de fortes inégalités de reconnaissance et par la coexistence de différents principes de hiérarchisation des œuvres et des auteurs¹⁰. On verra ici que le capital symbolique de certains professionnels et la dévalorisation d'une fraction du cinéma « commercial » favorisaient leur assimilation à des auteurs. A la suite des travaux de Raymonde Moulin sur les artistes et de Gisèle Sapiro sur les écrivains, on montrera également que les conditions d'accès aux métiers de producteur, de scénariste et de producteur étaient propices à des visions vocationnelles de ces activités, elles-mêmes en affinité avec leur appropriation symbolique des films¹¹.

Pour finir, on étudiera les conditions de reconnaissance des scénaristes, des producteurs, et surtout des réalisateurs au-delà de leurs entreprises. Pour Howard Becker, les artistes des mondes de l'art sont ceux qui sont reconnus comme tels par « l'ensemble de la société ». Eliot Freidson a écrit que le statut d'une profession ne repose pas seulement et nécessairement sur une compétence exclusive et supérieure, un apprentissage théorique et un code de déontologie, mais dans la croyance que la société accorde à la dignité et à l'importance de ce travail¹². Ce qui est vrai de professions comme les médecins l'est a fortiori des auteurs de cinéma, dont les savoir-faire n'étaient pas sanctionnés par un diplôme lors des décennies étudiées ici, et ne le sont pas toujours aujourd'hui. On verra que des spectateurs appréciaient bien les films en tant qu'œuvres d'auteurs, mais qu'il s'agissait d'une très petite fraction d'entre eux et qu'ils étaient très inégalement répartis socialement. Leurs connaissances et usages des noms d'auteurs leur ont permis de faire de leur « cinéphilie » une forme de capital culturel. Ces spectateurs n'ont pas associé des œuvres à des auteurs à la simple vision des films. Leurs perceptions du cinéma ont été structurées par les écrits des critiques de cinéma. Comme on l'a vu dans l'introduction de cette thèse, plusieurs travaux ont déjà associé la genèse de l'auteur de film à la « Politique des auteurs » des *Cahiers du cinéma*. Si ces travaux insistent à juste titre sur le rôle des critiques,

⁹ Voir P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit. ; J. Duval, *Le Cinéma au XXe siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, op. cit.

¹⁰ Voir *Ibid.*

¹¹ Voir R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, op. cit., p. 299-326 ; Gisèle Sapiro, « "Je n'ai jamais appris à écrire". Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2007, n° 168, p. 12-33.

¹² « the formal status of a profession reflects what Hughes called its license and mandate to control its work, granted by society. This is what is unique and central to the notion of profession. The profession's position in society does not necessarily (though it may) reflect a distinctively and especially superior skill, theoretical learning, or ethical behavior on the part of all or most of members of the occupation. There are always occupations with such characteristics that are not granted the status of profession, and there are occupations granted the status which lack such characteristics. What the status reflects is society's *belief* that the occupation has such attributes and society's belief in the dignity and importance of its work. ». Voir E. Freidson, *Profession of Medicine. A Study of the Sociology of Applied Knowledge*, op. cit., p. 187.

ils négligent le rôle qu'ont joué des critiques des générations antérieures dans l'émergence et la diffusion de la « fonction-auteur » : dès les années 1910, des critiques de cinéma ont revendiqué une compétence spécifique en attribuant les films à un auteur. Leurs usages de la fonction-auteur, et plus généralement leurs écrits, ont contribué à la valorisation esthétique du cinéma, de même que des écrivains et critiques d'art ont œuvré à la légitimation de nouvelles formes de peinture au dix-neuvième siècle¹³. L'attribution des films à des auteurs a également été favorisée par l'activité de certains diffuseurs des films. Cécile Rabot a montré que des bibliothécaires contribuaient à « l'hégémonie du nom d'auteur » en matière de littérature¹⁴. Certaines salles de cinéma ont rendu possible l'usage de la fonction auteur et joué un rôle analogue à celui des éditeurs et marchands d'art prestigieux dans la production de valeur littéraire et artistique¹⁵.

Pour analyser les caractéristiques des métiers et trajectoires des scénaristes, des producteurs et des réalisateurs qui étaient propices à ce qu'ils se définissent comme des auteurs, on s'est appuyé sur des témoignages et autobiographies de professionnels du cinéma en activité dans les années 1920 à 1950. On a privilégié l'étude de scénaristes, de réalisateurs et de producteurs ayant dirigé des organisations professionnelles et acquis une forte reconnaissance auprès de spectateurs, des critiques et des professionnels du cinéma de l'époque. Ces derniers étaient ceux dont les visions du cinéma étaient les plus susceptibles de servir de modèles à d'autres membres de leurs professions. On a également étudié les témoignages de professionnels du cinéma parus dans des enquêtes menées à cette époque, dont le but était de présenter différents métiers du cinéma français et américain¹⁶. Dans le cas des scénaristes hollywoodiens, on a bénéficié du travail de Richard Fine sur les écrivains-scénaristes, qui a montré l'homogénéité des visions du cinéma de ce groupe¹⁷. L'étude des critiques, des salles de cinéma et des spectateurs est basée sur des travaux existants.

¹³ Voir Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Le Seuil, 2013, p. 413-447.

¹⁴ Voir Cécile Rabot, « Le rapport des bibliothécaires de lecture publique aux auteurs », *Sociologie*, 2012, n°4, p. 359-376.

¹⁵ Voir Raymonde Moulin, « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines », *Revue française de sociologie*, 1986, vol. 27, n° 3, p. 369-395 ; P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 246-247 ; Pierre Bourdieu, « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1999, vol. 126, n° 1, p. 3-28.

¹⁶ Nancy Naumburg (ed.), *Silence ! On tourne. Comment nous faisons les films*, op. cit. ; Denis Marion (ed.), *Le cinéma par ceux qui le font*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1949.

¹⁷ R. Fine, *West of Eden. Writers in Hollywood, 1928 - 1940*, op. cit.

La manufacture des auteurs de cinéma

Les débats autour de la propriété cinématographique suffisent à prouver que l'attribution d'un film à un auteur ne dépend pas seulement (ou même principalement) des tâches assurées par cet auteur supposé. Pour autant, toutes les personnes impliquées dans la production d'un film ne se considéraient pas comme leurs (co)auteurs, et encore moins comme leurs seuls auteurs. Quelles caractéristiques des activités des producteurs, des scénaristes et des metteurs en scène les rendaient plus susceptibles de revendiquer le statut d'auteur de film et d'être reconnus comme tels ?

Le personnel et la répartition des tâches

Après avoir donné une idée du nombre et de la diversité des métiers du cinéma du cinéma, on identifiera plusieurs principes de différenciation des tâches des prétendants au statut d'auteur par rapport à celles du reste du personnel.

Les métiers des prétendants au statut d'auteur se sont différenciés dans les années 1900 et 1910. Leur émergence a été mieux documentée dans le cas américain, notamment dans une étude classique de Janet Staiger¹⁸. A partir de 1907, la coordination et la direction des tournages, auparavant assurées par les cameramen, ont été opérées par des metteurs en scène aux tâches proches de celles des metteurs en scène de théâtre. Entre la fin des années 1900 et le début des années 1910, l'écriture des histoires, auparavant assurée par les cameramen et metteurs en scène, a été confiée à des auteurs¹⁹. En 1911, la différenciation des postes de metteur en scène et de scénariste était la norme aux Etats-Unis, même si des metteurs en scène continuaient à écrire des histoires. Au début des années 1910, alors que la production augmentait fortement, des entreprises cinématographiques ont embauché plusieurs metteurs en scène. Davantage de scénaristes ont également été recrutés à la faveur de l'allongement du temps des métrages. Le poste de producteur s'est différencié au début des années 1910. Leurs premières tâches étaient précédemment assurées par les metteurs en scène et consistaient à planifier les tournages et à en contrôler les coûts.

Le personnel des entreprises cinématographiques était nombreux et très diversifié. Dans *Les mondes de l'art*, Howard Becker identifie le personnel cinématographique à l'aide d'un générique de film sorti en 1978. Les génériques de films étaient moins détaillés lors des

¹⁸ Voir D. Bordwell, J. Staiger et K. Thompson, *The classical Hollywood cinema, op. cit.*, p. 113-153.

¹⁹ Sur le cas français, voir A. Carou, « Le scénario français en quête d'auteurs (1908-1918) », art cit.

premières décennies des luttes de définition des auteurs de films et de leurs droits. David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson ont recensé les génériques d'un échantillon aléatoire de cent films hollywoodiens produits entre 1916 et 1960²⁰. Les génériques des années 1910 mentionnaient les sociétés de production et de distribution, le réalisateur, l'auteur du livre ou de la pièce adaptée, les trois principaux interprètes et, très rarement, le scénariste et le décorateur (« *art director* »). Au cours des décennies suivantes, les noms des scénaristes et décorateurs furent mentionnés systématiquement et s'y ajoutaient généralement ceux des chefs opérateurs, des monteurs et des compositeurs. Mais ces génériques ne nommaient encore qu'une très petite fraction des métiers du personnel des sociétés de production cinématographique. Pour donner une idée du nombre et de la diversité des métiers et tâches de fabrication des films hollywoodiens, on peut s'appuyer sur la description des studios de la MGM des années 1930. Selon ce dernier, on trouvait à la MGM près de 120 professions et un personnel d'environ 5 000 personnes travaillant dans 137 bâtiments²¹. La plupart de ces bâtiments rassemblaient le personnel d'une profession ou de quelques professions aux tâches proches et complémentaires. La liste de ces bâtiments est un bon indicateur de la diversité et de la spécialisation de nombreux métiers « cinématographiques ». Curt Reiss a listé le bureau de police, la compagnie des sapeurs-pompiers, l'école des enfants-acteurs, l'hôpital, l'usine électrique, le restaurant, le bureau des scénarios, le bureau des manuscrits, le bureau des architectes, l'atelier de fabrication des meubles, l'atelier des tapissiers-décorateurs, la garde-robe, le chantier des bois de construction, la scierie, l'atelier de mécanique, l'atelier de reproduction d'art en plâtre de Paris, le magasin d'accessoires, le laboratoire pour le développement des films, l'atelier des machines de précision, l'atelier de montage des films, la fonderie, la garde-robe pour hommes, l'atelier de maquillage, l'atelier de reproduction sonore, l'atelier de duplication des films, le bureau de la publicité, le bureau d'achat, l'atelier des caméras, l'atelier et les bureaux de mise en scène, les bureaux de la musique, la bibliothèque, le bureau des ingénieurs, le bureau des recherches, le bureau des prises de vue extérieures et le service le service des transports. Au sein des seuls magasins d'accessoires, cent cinquante hommes et femmes étaient employés pour monter les décors, fabriquer et réparer les meubles, faire des rideaux, des dessus de lit et les transporter aux ateliers de prise de vues. Ces ateliers, que l'on désigne plus fréquemment comme les « plateaux de tournage », réunissaient une dizaine de métiers au moins :

²⁰ D. Bordwell, J. Staiger et K. Thompson, *The classical Hollywood cinema, op. cit.*, p. 388-396.

²¹ Curt Riess, *Hollywood inconnu*, Paris, Les Editions de France, 1937. p. 85-95.

« Regardez, on est en train de filmer quelque chose sur cette scène. Approchons-nous et regardons. Nous devons forcer notre chemin. Une multitude d'ingénieurs, d'électriciens, de photographes et d'assistants-metteurs en scène, des secrétaires, des sténo-dactylographes, des acteurs, le producteur, des musiciens et un grand nombre de personnes sont là. Au centre, éclairée par les projecteurs, voilà la dame aux boucles dorées. N'est-elle pas cette fameuse vedette internationale ? Maintenant nous allons avoir un rare privilège. Nous allons voir un jeu vraiment artistique.

Pas encore. La personne debout sous les projecteurs n'est pas la fameuse étoile, elle lui ressemble seulement, elle a la même couleur de cheveux et doit être là au cas où la vedette ne se montrerait pas. Elle est une "doublure" pour l'étoile.

(...) Regardez-les, toutes les divisions de cette grande industrie : voilà tous les téléphones qui sonnent, voilà tous les compositeurs écrivant leur musique : il y a les artistes qui peignent, les photographes qui photographient et les doublures restent silencieuses.

Et maintenant, voici la vedette qui s'avance²². »

Contrairement à ce que peut suggérer l'assimilation fréquente du cinéma à une industrie, les studios de cinéma s'apparentaient moins à la grande industrie mécanisée qu'au mode de production que Marx désigne comme celui de la « manufacture »²³. Certaines manufactures sont apparues en réunissant sous les ordres du même capitaliste des artisans de métiers différents dont la coopération permettait la fabrication d'un même produit. Marx donnait l'exemple de la manufacture d'un carrosse qui impliquait la coopération d'un grand nombre d'artisans comme les charrons, les selliers, les tailleurs, les serruriers, les ceinturiers les tourneurs, les passementiers, les vitriers, les peintres les vernisseurs et les doreurs. La réunion de ces métiers dans une même manufacture entraînait une spécialisation ou une parcellisation des tâches. Le travail était divisé entre des tâches plus ou moins simples ou complexes, demandant plus ou moins d'habileté et de force, auxquelles étaient associées plus ou moins de valeur. Pour Marx, « la manufacture crée ainsi une hiérarchie des forces de travail à laquelle correspond une échelle graduée des salaires ». Comme on le verra au chapitre suivant, les prétendants au statut d'auteur occupaient, avec les interprètes des premiers rôles, le sommet de cette hiérarchie des rémunérations. En quoi leurs tâches se distinguaient-elles de celles du reste du personnel ?

Le faisceau de tâches des prétendants au statut d'auteur comprenait des activités plus variées que celles de personnes aux activités plus « parcellisées ». C'était surtout le cas des producteurs et des réalisateurs, qui associaient à leurs métiers des tâches très différentes comme le recrutement du personnel, la planification et la coordination des tournages, le montage, la coécriture des scénarios, la direction des acteurs et bien d'autres activités désignées par l'expression « mise en scène ». Ces tâches variées les distinguaient de travailleurs et de travailleuses spécialisés dans le maniement d'un ou de quelques outils, comme les cameramen

²² *Ibid.* p. 93-95.

²³ Voir K. Marx, *Le capital. Livre I, op. cit.*, chapitre 14, p. 423-461.

et les preneurs de son. Elles les distinguaient aussi des travailleurs et travailleuses qui participaient à la production ou à la sélection d'un seul élément d'un film, comme une partie des décors, un accessoire ou le maquillage des interprètes. Le faisceau de tâches des prétendants au statut d'auteur se distinguait plus encore de celui des travailleurs et travailleuses aux tâches les plus répétitives. Les métiers les plus « parcellisés », dont Marx écrivait qu'ils mutilaient les travailleurs au point de les réduire à une parcelle d'eux-mêmes, étaient évidemment peu susceptibles d'être définis comme l'expression d'une personnalité créatrice, que ce soit par celles et ceux qui les assuraient ou par d'autres personnes. Curt Reiss a donné quelques exemples de ces métiers peu connus ou oubliés du cinéma, qui n'ont bien sûr jamais été évoqués dans les luttes de définition de l'auteur de film :

« Il y a tellement de personnes employées dans chaque division de ces compagnies que le commun des mortels ne peut pas se faire une idée de la nécessité du travail de chacun pour arriver à la production parfaite d'un film.

Il y a un individu employé par les studios de la MGM, Will Jenkins, qui, malgré ses dix années de service avec cette compagnie, n'a jamais vu une vedette de cinéma ou un des metteurs en scène.

Il travaille la nuit. Chaque nuit, au moyen d'une machine électrique, il affûte les dents de 200 scies, de façon à ce qu'elles soient prêtes le lendemain matin pour les charpentiers et les menuisiers.

Voilà un des travaux les plus bizarres et qui, malgré tout, contribue à la confection d'un film. Il y a des ouvrières qui voient le même film 200 fois. Il y a un artiste qui travaille tous les jours à fabriquer des fleurs artificielles. Il y a un homme qui mesure des routes dentées avec un microscope, et une araignée humaine dont la profession est de tisser des toiles d'araignées.

Dans les laboratoires, des ouvrières inspectrices travaillent toute la journée à regarder des films. Chaque épreuve, au sortir de la machine à développer, est projetée dans une petite salle, afin d'en trouver les défauts²⁴. »

Les prétendants au statut d'auteur se distinguaient de Will Jenkins, l'affuteur de dents de scies, par la variété de leurs tâches mais aussi par le nombre et la diversité de leurs collaborateurs. Les producteurs ont essentiellement justifié leur statut d'auteur en référence à leur travail de coordination et d'embauche de leurs employés. Les metteurs en scène collaboraient avec de nombreux travailleurs et métiers présents sur les plateaux de tournage. Jean Renoir définissait à la fois le cinéma comme un art d'équipe et comme l'œuvre d'un auteur en présentant ce dernier comme celui « qui influence l'équipe et qui, pratiquement, devient l'animateur, le meneur de jeu, le patron comme on disait autrefois dans les métiers artisanaux »²⁵. Les scénaristes étaient plus isolés mais considéraient leurs scénarios comme le support de la coordination de tous les travailleurs cinématographiques, qu'ils assimilaient à une exécution.

²⁴ C. Riess, *Hollywood inconnu*, op. cit. p. 92-93.

²⁵ J. Renoir, *Ecrits*, op. cit., p. 76.

Les prétendants au statut d'auteur intervenaient à plusieurs étapes de la fabrication des films. Le producteur américain Jesse L. Lasky a décrit le métier de producteur en présentant ses tâches allant du programme de production d'une société et de l'élaboration d'un projet de film aux premières projections²⁶. Des réalisateurs comme King Vidor mettaient en valeur leur participation à l'écriture et au montage des films²⁷. Les scénaristes, les réalisateurs et (parfois dans une moindre mesure) les producteurs consacraient un temps de travail important à chaque film. Ceci les distinguait du personnel des plateaux de tournage, des décorateurs, ou des monteurs et monteuses, dont les tâches étaient concentrées sur une période plus brève, qui n'intervenait qu'à une étape de fabrication des films et qui étaient donc moins susceptibles de se dire créateurs d'une œuvre dont ils n'avaient participé que brièvement à la création.

Comme l'a écrit Frank Capra, « *No two motion pictures are alike in the making* », on ne fait jamais un film de la même manière²⁸. Pour que les scénaristes, les producteurs et les réalisateurs revendiquent la qualité d'auteur d'une œuvre particulière, il fallait que leurs tâches varient de film en film. Cette caractéristique de leurs activités les distingue du personnel des studios qui n'était pas assigné à un film ou à quelques films en particulier, comme une bonne partie des travailleurs et des travailleurs des ateliers spécialisés dans la conception, la fabrication ou l'entretien de décors, d'accessoires, de machines, de costumes utilisables pour plusieurs films. Les tâches des prétendants au statut d'auteur sont sans doute moins standardisées que celles de techniciens comme ceux qui assurent les éclairages et la prise de son (qui peuvent elles aussi varier selon les films et les scènes). La non-standardisation des tâches des auteurs est d'autant plus importante que le cinéma est une « économie de prototypes » et que la valeur des œuvres dépend de leurs variations par rapport à d'autres œuvres²⁹. L'auteur de film est défini par l'originalité de ses œuvres et cela aussi bien par le droit de la propriété cinématographique que par les critiques, les travailleurs et les spectateurs de cinéma. La non-standardisation des tâches des producteurs, des scénaristes et des réalisateurs rend possible et même nécessaire la prise de nombreuses décisions affectant les caractéristiques des films au prisme desquelles les critiques et spectateurs apprécient leur valeur. Howard

²⁶ Voir Nancy Naumburg (ed.), *Silence ! On tourne. Comment nous faisons les films*, op. cit., p. 29-32.

²⁷ Voir K. Vidor, *King Vidor on Film Making*, op. cit.

²⁸ F. Capra, *The Name above the Title*, op. cit., p. 123.

²⁹ Laurent Creton désigne le cinéma comme une « industrie de prototypes » car « pour chaque film, en effet, une création originale est nécessaire ». Il précise que les films sont des prototypes particuliers qui ne servent pas de point d'origine à une production à très grande échelle. Il oppose aussi cette « industrie de prototypes », orientée par une logique de l'offre, à la logique de la demande des productions télévisuelles. Il précise que cette distinction doit être nuancée selon les films. Voir Laurent Creton, *Economie du cinéma. Perspectives stratégiques*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 15.

Becker décrivait ainsi la production artistique comme une série de choix³⁰. La non-standardisation des activités et les choix opérés par les scénaristes, des réalisateurs et des producteurs rendent possibles des formes d'improvisation susceptibles d'être associées à des qualités couramment associées au statut d'auteur ou d'artiste, comme le génie, le talent, l'inspiration et l'innovation. Dans leurs autobiographies, les prétendants au statut d'auteur accordent beaucoup moins de place aux aspects les plus routiniers de leur activité qu'à des situations et choix exceptionnels.

Bien qu'elles varient pour chaque film, les activités des prétendants au statut d'auteur sont en partie standardisées, au sens où elles doivent s'accorder à des « conventions » cinématographiques³¹. La maîtrise de ces conventions, et parfois leur subversion, implique que les producteurs, les scénaristes et les réalisateurs soient familiarisés des propriétés les plus communes des films. Cela les distingue de travailleurs pouvant a priori exercer leurs métiers sans jamais se rendre au cinéma, comme ceux dont les métiers étaient très proches de ceux d'autres domaines d'activité, comme les menuisiers et les comptables.

L'attribution des films aux scénaristes, aux producteurs ou aux réalisateurs était favorisée par les points communs entre leurs tâches et celles du personnel d'autres champs de production culturelle et économique. Comme on l'a vu, les scénaristes, les producteurs et les réalisateurs ont défendu leur qualité d'auteur en se comparant à des écrivains, des chefs d'orchestres, des entrepreneurs, des peintres ou des musiciens. Mais tous les prétendants au statut d'auteur ayant, à des degrés divers, distingué le cinéma des arts existants ou de la littérature, leur qualité d'auteur dépendait également de leur spécialisation, c'est-à-dire de la différenciation de leurs tâches par rapport à celles d'auteurs, d'artistes et du personnel de renfort d'autres mondes de l'art. Ceci les distinguait du personnel cinématographique dont les tâches étaient plus proches de celles assurées dans d'autres champs économiques ou culturels, comme les accessoiristes et les maquilleurs aux tâches proches de celles du théâtre, le personnel de construction de décors, les électriciens ou les chauffeurs. Les prétendants au statut d'auteur de film ont fait valoir la spécialisation de leur tâche en revendiquant de nouveaux intitulés de métiers : producteur plutôt qu'éditeur ou entrepreneur ; scénariste plutôt qu'auteur ; réalisateur, cinégraphiste, cinématographiste, metteur en film ou cinéaste plutôt que metteur en scène. Le producteur français Raoul Ploquin a introduit une présentation du métier de producteur de film en écrivant que « quelque estime qu'on puisse avoir pour les producteurs fromagers, les

³⁰ H.S. Becker, *Les mondes de l'art*, op. cit., p. 209-222.

³¹ Sur la notion de convention artistique, voir *Ibid.*, p. 53-58 et 64-88.

producteurs vinicoles et les producteurs betteraviers, on regrette de ne pas disposer, pour désigner l'homme qui crée un spectacle cinématographique, d'un terme moins généralement consacré par l'usage alimentaire³². »

Une caractéristique des métiers des prétendants au statut d'auteur est qu'ils pouvaient, en théorie au moins, être assurés par une seule personne (ce qui ne signifie pas que leurs tâches pouvaient être exercées indépendamment de celles de leurs collaborateurs). L'individualisation potentielle des métiers de producteur, de scénariste et de réalisateur les distingue des fabricants de décors et des comédiens et comédiennes, qui ont davantage de collaborateurs assurant des tâches semblables aux leurs pour la fabrication d'un même film. L'écriture collective n'empêchait pas nécessairement leur attribution à une seule personne. Dès qu'elle a été en mesure de le faire, la guilde des scénaristes américains a limité le nombre de personnes créditées de l'écriture du scénario sur les génériques des films, dans le but avoué de légitimer leur fonction³³. Malgré cela, l'écriture collective des scénarios a beaucoup desservi les prétentions des scénaristes. Les conférences de rédaction des studios hollywoodiens ont fait l'objet d'innombrables plaintes et moqueries de la part d'écrivains valorisant l'écriture comme une activité solitaire³⁴. Frank Capra a présenté la pratique collective de l'écriture comme une exception hollywoodienne. En raison de son caractère collectif, la scénarisation des films n'était pas une expression personnelle, à la différence de celle d'un auteur et du réalisateur :

« writing – for whatever reason – is a personal expression. You write *alone*. Except in Hollywood, where writing is *not* a personal expression. You write for, and sometimes with, producers, directors, stars. Often a writer finds himself writing a script with one, or even several, other writers. It can be a galling, ego-bruising, unspotlighted experience. But not always.

If serendipity smiles, a writer may team up with a man who makes his own films. If the team-up is symbiotic and successful, the experience can be *very* rewarding: artistically, economically, and as lagniappe for the ego. Such was my long team-up with Robert Riskin.

(...) We worked together on scripts, sparking and building on each other's ideas. We were both creators and audiences. In general, I stayed ahead of him (...) Yet we both knew that scripts are only the basic guidelines to what eventually goes on the screen; that casting, acting, staging, music, and editing are component parts of the overall authorship of the film³⁵. »

Les producteurs, les scénaristes et les réalisateurs se distinguent donc des travailleurs et travailleuses du cinéma par la diversité de leurs tâches et de leurs collaborateurs, ainsi que par la spécialisation, la non-standardisation et l'individualisation de ces tâches. Ces caractéristiques

³² Denis Marion (ed.), *Le cinéma par ceux qui le font*, op. cit., p. 67.

³³ Voir Catherine Fisk, « Credit Where It's Due: The Law and Norms of Attribution », *Georgetown Law Journal*, 2006, n° 95, p. 49-117.

³⁴ Voir R. Fine, *West of Eden. Writers in Hollywood, 1928 - 1940*, op. cit.

³⁵ F. Capra, *The Name above the Title*, op. cit. p. 147-148.

ont favorisé leur revendication du statut d'auteur. Cela ne veut pas dire que la différenciation des auteurs et du personnel de renfort repose uniquement sur leurs faisceaux de tâches respectifs.

L'auteur, c'est le plus fort

Les luttes de définition de l'auteur de film et de hiérarchisation des métiers du cinéma ont été structurées par l'inégale répartition du pouvoir au sein du personnel, que ces luttes visaient justement à conforter ou à subvertir.

Le cinéma est certainement le monde de l'art où le statut d'auteur est le plus étroitement associé à l'autorité et à la coercition. L'intitulé de métier des réalisateurs américain, *director*, résume leur activité à leur pouvoir. La guilde des réalisateurs américains a lutté pour que ses membres soient seuls désignés par le mot *director* aux génériques des films et a obtenu l'abandon d'intitulés de métiers comme ceux de *sound director*, de *costume director* ou de *musical director*³⁶. Les réalisateurs et les producteurs ont comparé leurs métiers aux activités de commandement d'organisations ou d'institutions parmi les plus hiérarchisées et coercitives, comme l'armée. En 1938, la métaphore militaire a été filée par le cofondateur de Famous Players-Lasky, Jesse L. Lasky³⁷. Selon lui, le producteur doit gouverner les hommes et les choses, comme un général, avec la poigne de fer d'un Oliver Cromwell. Le directeur d'une grande compagnie dispose d'un état-major de producteurs adjoints qui lui servent de « lieutenants ». C'est à ceux-ci que le producteur général « donne ses directives générales pour la future campagne et il revient à chacun d'eux, sur une partie du front, d'exécuter la mission qui lui est assignée ». Comme son homologue américain, Raoul Ploquin a présenté le producteur comme étant à la tête d'un état-major administratif et d'un état-major technique gouverné en collaboration avec le réalisateur³⁸. Du côté des réalisateurs, Jean Delannoy a assimilé le réalisateur à un général planifiant une bataille et la menant à la tête de ses troupes³⁹. Dans la même veine, King Vidor a raconté s'être identifié à Napoléon sur le tournage de *Guerre et Paix*, à la différence près qu'il devait commander deux armées⁴⁰. Il a recommandé aux réalisateurs de ne pas craindre d'assurer le commandement sur les plateaux de tournage⁴¹. Les

³⁶ Voir J.C. Youngerman, I. Skutch et D. Shepard, *My seventy years at Paramount Studios and the Directors Guild of America*, op. cit., p. 92.

³⁷ Nancy Naumburg (ed.), *Silence ! On tourne. Comment nous faisons les films*, op. cit., p. 29-32.

³⁸ Denis Marion (ed.), *Le cinéma par ceux qui le font*, op. cit., p. 72-73.

³⁹ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁰ K. Vidor, *King Vidor on Film Making*, op. cit., p. 98.

⁴¹ *Ibid.*, p. 38.

prétendants au statut d'auteur n'avaient pas le monopole de la métaphore militaire et celle-ci ne s'expliquait pas seulement par un contexte marqué par deux guerres mondiales. La hiérarchie militaire a servi de modèle et de référence pour constituer et légitimer d'autres hiérarchies professionnelles, comme par exemple le pouvoir des contremaître sur les ouvriers des ateliers et manufactures textiles du dix-neuvième siècle⁴².

Jean Renoir et Jean Delannoy ont défini l'auteur de film par sa seule force et sa seule lutte contre ses collaborateurs :

« Qui est l'auteur d'un film ? Cette question a été posée bien souvent.

Moi, j'ai une idée très nette là-dessus : l'auteur d'un film c'est le plus fort.

Autour d'une table sont assis un écrivain, une grande vedette, un metteur en scène, un producteur.

Parmi ces hommes, il y en a un qui imposera aux autres la ligne directrice unique sans laquelle aucune œuvre d'art ne peut exister.

Celui-là, à mon avis, c'est l'auteur.

Très souvent, en France, cet animateur, ce meneur de jeu est le metteur en scène, mais ça n'est pas une règle absolue⁴³. »

« Un film est toujours une bataille à gagner, contre tout et contre tous ; contre ses propres alliés même : le producteur si facilement aveuglé par ses bordereaux, l'acteur qui peut avoir une idée trop personnelle de son rôle, le technicien qui oublie parfois, au bénéfice de son propre style, le style général du film. Contre tout : la conception du scénariste, la prolixité du dialoguiste, l'initiative du monteur. Contre les conseils, contre les ordres.

C'est de ce combat inégal, exclusivement mené par le réalisateur, que naît un film⁴⁴. »

Toutes les coopérations cinématographiques nécessaires à la production d'un film ne se valaient pas, du moins aux yeux des prétendants au statut d'auteur. Ces derniers défendaient principalement leur qualité d'auteur en référence à leurs coopérations et rapports de force avec d'autres travailleurs aux métiers prestigieux et en premier lieu avec les autres prétendants au statut d'auteur. Des scénaristes comme Charles Spaak et le président de la guilde des scénariste Dudley Nichols ont défini le cinéma comme l'œuvre commune du réalisateur et du scénariste en mettant en valeur leurs coopérations et leur entente avec des réalisateurs comme Jean Renoir et John Ford⁴⁵. Mais les scénaristes, les réalisateurs et les producteurs avaient plutôt tendance à décrire leurs altercations avec les autres prétendants au statut d'auteur. Le producteur Roger Richebé s'est enorgueilli d'avoir renvoyé Jean Renoir, qui refusait de remonter un film comme il le souhaitait⁴⁶. Le montage de Roger Richebé aurait permis au film de préserver son rythme propre. King Vidor a raconté qu'il avait refusé de discuter d'une scène avec l'un des plus

⁴² Voir François Jarrige et Cécile Chalmin, « L'émergence du contremaître. L'ambivalence d'une autorité en construction dans l'industrie textile française (1800-1860) », *Le Mouvement Social*, 2008, n° 224, p. 47-60.

⁴³ J. Renoir, *Ecrits, op. cit.*, p. 63-64.

⁴⁴ Denis Marion (ed.), *Le cinéma par ceux qui le font, op. cit.*, p. 119.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 106-110 ; D. Nichols, « The Making of a Scenario », art cité.

⁴⁶ R. Richebé, *Au-delà de l'écran. 70 ans de la vie d'un cinéaste, op. cit.*, p. 83-84.

célèbres producteurs hollywoodiens, David O. Selznick, en lui déclarant qu'il n'était pas contre un compromis à condition de pouvoir tourner comme bon lui semblait⁴⁷. Les producteurs et réalisateurs valorisaient souvent les modifications qu'ils apportent aux scénarios, lors de leur écriture ou lors du tournage. King Vidor a par exemple expliqué n'avoir quasiment jamais lu de scénarios qu'il aurait accepté de tourner sans leur apporter des modifications radicales et personnelles⁴⁸. Evidemment, ces interventions dans les tâches des collaborateurs étaient présentées comme bénéfiques. Les prétendants au statut d'auteur s'attardaient moins sur les situations où des choix leurs étaient imposés, à moins que ces choix ne desservent la qualité des films. Les écrivains américains engagés comme scénaristes dans les années 1930 ont été très critiques à l'égard de scénaristes spécialisés et surtout des producteurs. Un cas célèbre est celui de Francis Scott Fitzgerald, qui a dénoncé la réécriture de son adaptation de *Three Comrades* par le scénariste Ted Padamore et le producteur et réalisateur Joseph Mankiewicz⁴⁹. Dudley Nichols a présenté sa collaboration avec John Ford comme une exception à Hollywood, où le pire ennemi du cinéma était l'intervention de producteurs-écrivains frustrés dans l'écriture des scénarios⁵⁰. Le scénariste français Henri Jeanson a tourné en dérision la réécriture d'un scénario par des scénaristes, producteurs et réalisateurs, qui aurait abouti à des dialogues si mauvais qu'ils avaient dû être réécrits puis doublés par les acteurs après le tournage⁵¹.

Les réalisateurs justifiaient leur statut d'auteur en référence à leur direction des interprètes, qui fut la première tâche associée à leur métier. Comme l'a noté Colin Crisp, les réalisateurs français et hollywoodiens valorisaient leurs relations avec les acteurs en les décrivant comme des coopérations harmonieuses ou alors comme des rapports de domination⁵². Robert Bresson, Henri-Georges Clouzot, Leslie Howard et Alfred Hitchcock étaient connus pour leur autorité, voire leur violence, à l'égard des acteurs et des actrices. Certains d'entre eux minimisaient les compétences des acteurs et valorisaient leur seule obéissance. D'autres réalisateurs, comme Jean Renoir, étaient plutôt réputés pour leur respect d'interprètes dont ils valorisaient les savoir-faire. Mais tous les réalisateurs s'approprièrent tout ou partie de la valeur des interprétations. Frank Capra et Elia Kazan attribuaient au réalisateur la transformation des acteurs et actrices en personnages vraisemblables pour les spectateurs, c'est-à-dire l'effet de

⁴⁷ K. Vidor, *King Vidor on Film Making*, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁹ R. Fine, *West of Eden. Writers in Hollywood, 1928 - 1940*, *op. cit.*, p. 118-121.

⁵⁰ D. Nichols, « The Making of a Scenario », art cité.

⁵¹ Henri Jeanson, *70 ans d'adolescence*, Paris, Ramsay, 1990, p. 168-170.

⁵² Voir C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, *op. cit.*, p. 311-313.

réel provoqué par leur jeu⁵³. Selon Jean Renoir et Frank Capra, il revenait au metteur en scène de définir l'identité des acteurs ou de leurs personnages :

« Le métier d'acteur est un métier redoutable, c'est un métier divin, c'est un métier dans lequel il vous est demandé constamment d'inventer un être humain qui n'existait pas, qui n'existait pas tout à fait formulé dans l'idée de l'auteur, et que vous, acteur, vous allez faire naître complètement. Le métier d'acteur est un accouchement constant.

Vous savez que les accouchements sont très délicats. S'il y a des gens autour qui poussent des cris et qui ennuient la maman, l'enfant peut être mal né, peut mal venir. Il faut laisser en paix les femmes qui accouchent ; il faut laisser en paix les acteurs qui créent. C'est très important.

Mais vous pouvez aider à ce travail de création, tout comme le médecin accoucheur peut aider l'enfant à se présenter convenablement : vous pouvez exactement aider à cet accouchement en aidant l'acteur à se trouver lui-même. Des quantités d'acteurs, surtout au début de leur carrière, ne se connaissent pas eux-mêmes. On risque, naturellement, d'avoir de très graves discussions avec les acteurs, de très graves querelles parce que beaucoup d'acteurs se figurent qu'ils sont quelque chose qu'ils ne sont pas. Il faut les révéler à eux-mêmes. Je crois que c'est cela le grand devoir, le grand travail du metteur en scène vis-à-vis de l'acteur⁵⁴. »

« What distinguishes great directors from the pack is their ability to entice optimum performances from actors for each individual scene, each bead on the string. A well-matched string of real pearls is more valuable than a string of mismatched synthetic ones.

This is the artistry of the film director: Convince actors that they are real flesh and blood human beings living a story. Once actors are themselves convinced, then, hopefully, they will convince audiences. This self-convincement of actors applies with equal force to those playing the smallest of parts. Does a star, paying his hotel bill, pay it to a bit actress or to a real cashier? A bit actress, perhaps hired for one day, will be just a bit actress to herself and to audiences.

But let the director give her an identity – an only daughter worried about her mother in the hospital, a wife anxious about her husband losing his job, or a woman in love going to a party that night with the man of her life – and that bit actress becomes a woman. She may not say a single word in her brief appearance on the screen, but her “identity” will fix her mood, her thinking, her attitude. And audiences will sense her as a real person, not an actress.

“Extras” walking on sidewalks as background to a scene can walk through as flock of sheep or as real pedestrians depending on the wit of the director. He must give each one an identity. One extra is late for a dentist's appointment, another is looking for the address of his wife's lawyer. (...) It doesn't matter who the director tells them they are, as long as they are somebody as they walk through the background. One simple detail changes the scene from ersatz to real.

Directing requires a passion for believability. On the lintel of the entrance to the Directors Guild Building, these words should be inscribed: THERE ARE NO BAD ACTORS, ONLY BAD DIRECTORS⁵⁵. »

Dans leurs prises de position autour du droit d'auteur et dans leurs autres écrits, les prétendants au statut d'auteur avaient plutôt tendance à invisibiliser les autres métiers du cinéma, comme les ouvriers et artisans avec lesquels ils ne collaboraient pas directement, mais aussi certains de leurs collaborateurs moins haut placés dans les hiérarchies professionnelles. Les discours de certains de ces collaborateurs laissent entrevoir le pouvoir des réalisateurs et

⁵³ Voir E. Kazan, « On What Makes a Director », art. cit.

⁵⁴ J. Renoir, *Ecrits, op. cit.*, p. 296.

⁵⁵ F. Capra, *The Name above the Title, op. cit.*, p. 247.

l'une de ses conditions de possibilités : la reconnaissance de leur qualité d'auteur de film. Comme les prétendants au statut d'auteur, certains de leurs collaborateurs se valorisaient en référence à leurs coopérations. Mais tandis que les scénaristes, les réalisateurs et les producteurs rabaissaient leurs collaborateurs ou s'approprièrent leur travail, certains « techniciens » mettaient leur métier en valeur en grandissant les prétendants au statut d'auteur et en se plaçant sous leur autorité. On peut l'observer dans les discours des cameramen ou chefs opérateurs et des monteurs et monteuses. Les cameramen ont été déclassés dans la division du travail cinématographique avec l'apparition du metteur en scène⁵⁶. Ils ont d'abord résisté à leur assimilation à des « tourneurs de manivelles » en se présentant comme tout aussi utiles et créatifs que les metteurs en scène. En 1917, l'opérateur Roger Lion écrivait que « si vous enlevez un des éléments de cette trinité : metteur en scène, artiste et opérateur, il n'y a plus de ciné possible ». En 1924, son homologue hollywoodien Robert Florey déclarait que l'importance de l'opérateur était aussi grande que celle du metteur en scène et assimilait le premier à un « artiste qui utilise les lentilles de son appareil comme couleurs, ses manivelles comme pinceaux et l'écran comme toile où il fixe ses œuvres ». Dès la fin des années 1910, les opérateurs français se valorisaient en tant que premiers conseillers du metteur en scène. En 1938, l'Américain James Arnold a déclaré que son activité consistait aussi et surtout à « exprimer sur l'écran de façon sensible la pensée et l'imagination des auteurs »⁵⁷. A contrario, la reconnaissance des monteurs et des monteuses a augmenté à mesure que les metteurs en scène et les producteurs ont commencé à participer au montage et à le valoriser⁵⁸. La reconnaissance des monteurs a également été favorisée par la complexification technique de leur activité engendrée par la généralisation du cinéma parlant, qui empêchait les metteurs en scène de monter seuls les films. La monteuse américaine Anne Bauchens et le monteur français Jean Feyte ont décrit leur activité comme un travail technique et artistique personnel affectant la forme des films. Mais ils valorisaient aussi leur métier en le subordonnant aux attentes, à la sensibilité, à l'esprit, au mode d'expression et à la technique du metteur en scène :

« Quand son ouvrage est terminé, le monteur espère avoir raconté l'histoire aussi bien que possible dans le cadre du scénario et que le spectateur ne s'apercevra absolument pas de son intervention. L'histoire doit couler sans heurts, et les divers plans doivent se raccorder parfaitement. On ne doit pas employer des angles exceptionnels pour leur intérêt intrinsèque,

⁵⁶ Voir Priska Morrissey, « Documents (I) : L'invention du « tourneur de manivelle » à travers les discours sur l'opérateur de prise de vues à la fin du premier conflit mondial », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011, vol. 65, n° 3, p. 82-89.

⁵⁷ Nancy Naumburg (ed.), *Silence ! On tourne. Comment nous faisons les films*, op. cit., p. 191-192.

⁵⁸ Voir Colin G. Crisp, « The Rediscovery of Editing in the French Cinema, 1930-1945 », *Histoire & Mesure*, 1987, vol. 2, n° 3, p. 199-214 ; Sébastien Denis, « À la recherche du monteur. La lente émergence d'un métier (France, 1895-1935) », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011, n° 65, n° 3, p. 52-81.

à moins qu'ils ne servent vraiment le récit. Dès que le spectateur se rend compte des diverses coupures et des artifices du montage, le film en souffre.

Nous devons réinterpréter la matière qui nous est donnée par le metteur en scène pour que les bandes de film coulent à un rythme égal. Notre travail est très personnel : il n'y a pas deux monteuses qui aient la même manière. Nous devons nous fier à notre instant et à nos expériences précédentes pour créer le rythme. Nous devons arriver à ce que le tout soit plus grand que la somme de ses parties. Si le film est mal monté, tout le sens de l'histoire est perdu. Si, au contraire, il est bien monté, l'effet du sujet sera considérablement accru et il possédera une unité nouvelle qui, sans cela, eût existé seulement dans l'esprit du metteur en scène⁵⁹. »

« Au temps du film muet, le réalisateur montait lui-même son film avec l'aide d'une ouvrière colleuse. L'adjonction du son a compliqué ce travail de montage, qui est devenu trop long et trop ardu pour être entrepris par le metteur en scène à la fin des prises de vues. Depuis l'avènement du parlant, c'est un technicien spécialisé, le chef monteur, qui en est chargé dès le début du tournage. Sous la direction du réalisateur, il procède à la sélection et à la réunion harmonieuse des images et des sons en vue d'établir le film sous sa forme définitive d'exploitation. Le metteur en scène apporte en général un soin particulier au choix du chef opérateur et du chef monteur, car ce sont deux collaborateurs dont dépend pour une large part le succès de son film. Le premier apporte l'atmosphère visuelle et le second le rythme. Par le fait même qu'il représente le metteur en scène à la table de montage, le monteur doit parfaitement connaître la technique du réalisateur, les divers modes d'expression de sa sensibilité et le genre de montage qu'il préfère. Il doit savoir s'adapter au style de chaque film. Sa collaboration est à la fois technique et artistique.

(...) Le montage est un art complètement étranger au public. Les spectateurs connaissent les noms de quelques metteurs en scène, d'un nombre infime d'opérateurs, mais ignorent les monteuses. D'autres techniciens, dont l'apport est cependant très important, comme le décorateur et l'ingénieur du son, ne sont pas à ce point de vue plus favorisés. La photographie peut avoir des qualités qui frappent le spectateur, mais le montage ne doit pas se remarquer. Quand un film est bien monté, le public doit suivre l'action sans voir le côté technique de la réalisation. Un film parfait doit donner l'illusion qu'il a été tourné dans sa continuité, tel qu'il apparaît sur l'écran. Aussi, la renommée d'un monteur ne dépasse pas le cercle restreint des spécialistes. Mais il trouve dans l'exercice même de son métier, si passionnant, sa meilleure récompense⁶⁰. »

Ces discours présentent des traits communs avec ceux de personnes aux positions intermédiaires dans d'autres hiérarchies professionnelles, comme les professions paramédicales des hôpitaux⁶¹. Les infirmières mettaient aussi en valeur leurs compétences et leur professionnalisme. Toutefois, la valorisation de leur métier passait souvent par l'identification de leurs fonctions et compétences avec celles des médecins, plutôt que par la subordination volontaire et la célébration des supérieurs hiérarchiques que l'on peut observer dans le cas des chefs opérateurs et des monteuses. En reprenant un concept de Pierre Bourdieu, on peut voir dans les discours des opérateurs et des monteuses un effet de la « domination symbolique » des réalisateurs, c'est-à-dire de la reconnaissance et de l'acceptation de leur pouvoir par des travailleurs assujettis et dévalorisés par ce pouvoir⁶². Les réalisateurs exerçaient un métier plus

⁵⁹ Nancy Naumburg (ed.), *Silence ! On tourne. Comment nous faisons les films*, op. cit., p. 230-231.

⁶⁰ Denis Marion (ed.), *Le cinéma par ceux qui le font*, op. cit., p. 245 et 260-261 pour la citation.

⁶¹ Voir E. Freidson, *Profession of Medicine. A Study of the Sociology of Applied Knowledge*, op. cit. p. 57-59 ; A. Abbott, *The System of Professions*, op. cit., p. 67.

⁶² Sur la notion de domination symbolique, voir Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001.

prestigieux aux yeux des professionnels du cinéma, des critiques et d'une fraction des spectateurs. Comme on le verra au chapitre suivant, ils étaient aussi mieux rémunérés et mieux dotés en capital culturel et social. En reprenant à leur compte la vision de leur activité défendue par des travailleurs plus dominants, les opérateurs et les monteurs contribuaient à la reproduction de leur position symboliquement et économiquement dominée.

D'un autre point de vue, qui n'est pas incompatible avec le précédent, la célébration des auteurs permettait aux professions intermédiaires de conforter leur position dans la hiérarchie professionnelle. Les opérateurs et les monteurs avaient peu de chances d'être eux-mêmes reconnus comme des auteurs : les prétendants au statut d'auteur, les critiques et les spectateurs ne les reconnaissaient pas comme tels, quand ils les connaissaient tout court. Contester leur subordination à un personnel plus reconnu qu'eux n'était pas sans risques et pouvait leur valoir des sanctions allant du simple rappel à l'ordre au licenciement ou au refus d'embauche. Placer leur travail sous la responsabilité de leurs supérieurs hiérarchiques pouvait les prémunir d'être tenus responsables de la mauvaise qualité et de l'insuccès d'un film. Les monteurs et opérateurs qui célébraient leurs collaborations avec des auteurs très reconnus valorisaient ainsi leurs positions intermédiaires dans les hiérarchies professionnelles. Pour les monteurs et opérateurs, se mettre au service des auteurs était un moyen de défendre un rang et des revenus équivalents ou supérieurs à ceux d'autres collaborateurs des metteurs en scène, tout en se distinguant du personnel n'ayant pas le privilège de collaborer avec les auteurs. La lutte des techniciens pour maintenir leurs rangs intermédiaires ou s'élever dans la hiérarchie des métiers du cinéma favorisait ainsi la reproduction du pouvoir et du prestige des métiers les plus haut placés dans cette hiérarchie, ceux des auteurs. Norbert Elias a observé le même phénomène au sein de la société de cour française des XVII^e et XVIII^e siècles, où les concurrences entre nobles et fractions de la noblesse pour tenir leur rang impliquaient leur soumission au roi et contribuaient à reproduire et accroître son pouvoir et son prestige⁶³. Les auteurs de films trouvaient ainsi dans les professions intermédiaires (ou la petite noblesse) du cinéma à la fois des courtisans et, pour reprendre une analogie qui leur était chère, des lieutenants.

Cela étant, le pouvoir des prétendants au statut d'auteur n'était certainement pas aussi absolu que le suggèrent leurs discours. On peut même suspecter qu'ils n'auraient pas tant célébré leurs luttes et leur pouvoir si celui-ci allait de soi et si leurs ordres étaient toujours respectés. Eliot Freidson et Andrew Abbott ont souligné que la répartition des tâches et du pouvoir entre différentes professions étaient beaucoup moins stricte et stable sur les lieux de

⁶³ Norbert Elias, *La société de cour*, Paris, Flammarion, 1985, p. 63-154.

travail que ne le laissent penser les discours publics et officiels des professionnels, surtout au sein des grandes organisations comme les hôpitaux⁶⁴. Ce qui est vrai des hôpitaux l'est sans doute *a fortiori* des studios. Les plateaux de tournage réunissaient de plus nombreux métiers que les salles d'opération ou de consultation médicales, ce qui pouvait compliquer le contrôle de tous que revendiquaient les réalisateurs et les producteurs. En outre, contrairement aux médecins, aux juristes ou aux architectes, les prétendants au statut d'auteur n'avaient pas le monopole d'un corpus de connaissances certifiées par un diplôme leur permettant de légitimer leurs décisions. Certains de leurs collaborateurs avaient quant à eux le monopole de compétences techniques nécessaires au maniement des caméras, à la prise de son ou à la fabrication de décors. Le pouvoir des scénaristes, des réalisateurs et des producteurs était contesté non seulement par d'autres prétendants au titre, mais aussi, parfois, par des collaborateurs qu'ils assimilaient à leurs subordonnés. Sans doute à la faveur de son diplôme d'architecte, le décorateur Léon Barsacq a défini le cinéma comme un art d'équipe et s'est placé sur un pied d'égalité avec le réalisateur en affirmant que « la collaboration la plus étroite est absolument nécessaire entre le réalisateur, l'opérateur et le décorateur, sinon les intentions de l'un risquent d'être trahies par les autres »⁶⁵. Des monteurs ont affirmé publiquement qu'il ne fallait pas oublier qu'ils étaient ceux qui montaient les films⁶⁶. Le pouvoir et les choix des réalisateurs ont également été contestés par des acteurs et des actrices de premiers rôles, dont on verra qu'ils étaient parfois plus connus du public et mieux rémunérés que les prétendants au statut d'auteur. Dans leurs autobiographies, Frank Capra et King Vidor ont évoqué l'indiscipline de stars comme Henry Fonda et Claudette Colbert⁶⁷. Le scénariste Pierre Bost s'est plaint de la participation des vedettes à l'écriture des scénarios et à la mise en scène :

« Il faut bien avouer [que les vedettes] abusent parfois de la situation qui leur est faite. A force de se répéter que le cinéma a besoin d'elles, elles oublient volontiers qu'elles ont aussi un peu besoin du cinéma et que s'il n'y a guère de films sans vedette, il n'y aurait pas du tout de vedettes sans films. Un film est avant tout un travail d'équipe ; or une équipe c'est un ensemble d'hommes où chacun doit rester à sa place, et il est vrai que les vedettes sont terriblement tentées de quitter la leur. Qu'elles n'acceptent pas de tourner n'importe quoi, et qu'elles choisissent leurs scénarios, rien de plus naturel. Le péril commence quand la vedette veut se mêler de corriger les textes ou de discuter la mise en scène ; on sait du reste que certaines ne s'en privent pas. Erreur d'autant plus fâcheuse qu'avec un peu de discrétion la vedette obtiendrait beaucoup plus et se ferait respecter bien davantage.

(...) Je crois avoir dit assez de bien des vedettes (et j'en pense beaucoup) pour avoir le droit de les mettre en garde contre les pièges de leur profession. Et, en vérité, ces pièges

⁶⁴ E. Freidson, *Profession of Medicine. A Study of the Sociology of Applied Knowledge*, *op. cit.* p. 109-136 ; A. Abbott, *The System of Professions*, *op. cit.*, p. 65-66.

⁶⁵ Denis Marion (ed.), *Le cinéma par ceux qui le font*, *op. cit.*

⁶⁶ « Travailleurs du film. Leurs vœux, leurs revendications », *Le Film français*, 12 janv. 1945.

⁶⁷ Voir K. Vidor, *King Vidor on Film Making*, *op. cit.*, p. 223-224 ; F. Capra, *The Name above the Title*, *op. cit.*, p. 167-170.

sont ceux de toutes les professions. Un des grands malheurs de ce monde, c'est que personne ne reconnaît ses propres limites : en somme le manque de modestie. Et c'est parce que chacun veut faire le travail des autres que le travail de tous est mal fait (on comprend bien que je n'en ai pas seulement ici aux vedettes).

Pour bien tenir sa place, il faut d'abord la garder⁶⁸. »

Selon Janet Staiger, les tâches et le pouvoir des réalisateurs et des producteurs ont varié dans le cadre de plusieurs « modes de productions » hollywoodiens qui se sont succédés des années 1900 aux années 1950⁶⁹. Alors qu'ils contrôlaient les différentes étapes de fabrication des films entre le milieu des années 1900 et le milieu des années 1910, les réalisateurs ont ensuite été plus souvent cantonnés aux plateaux de tournage, tandis que les dirigeants des sociétés puis des producteurs placés sous leur direction exerçaient un contrôle accru sur la pré-production (budgets, castings, scénarios et découpage), le montage et parfois le tournage.

La répartition des tâches et du pouvoir entre les réalisateurs et les producteurs variait aussi selon les firmes⁷⁰. Au sein de la Twentieth Century-Fox, le producteur Darryl F. Zanuck choisissait les livres et pièces adaptées, décidait des modifications des scénarios, choisissait les premiers rôles et contrôlait le montage, mais intervenait peu lors des tournages. Dans d'autres sociétés, les tournages étaient en partie encadrés par des producteurs associés. Par contraste, au sein de la Paramount et de RKO, des réalisateurs ou des réalisateurs-producteurs disposaient d'une plus grande autonomie par rapport aux producteurs et pouvaient définir l'histoire du film, choisir les rôles principaux et contrôler le montage. Colin Crisp a observé de semblables variations en France, où il a distingué des producteurs dont les tâches se limitaient au financement des films, et d'autres qui intervenaient lors de l'écriture des scénarios, des castings, du tournage et du montage – les tâches d'un même producteur pouvant varier selon les films⁷¹. Le pouvoir des réalisateurs et des producteurs variait aussi en fonction de leur « capital symbolique », c'est-à-dire de la reconnaissance que leurs films antérieurs leur valaient auprès d'autres professionnels du cinéma, de critiques et de spectateurs⁷². Des réalisateurs à succès comme D. W. Griffith et Cecil B. DeMille disposaient d'une grande autonomie au sein des entreprises pour lesquelles ils travaillaient. Au sein de la Twentieth Century-Fox, John Ford, cinq fois nommé aux Oscars, était l'un des rares réalisateurs à échapper au contrôle de Darryl F. Zanuck. Au sein de la Warner Bros, quelques réalisateurs de films à grand succès public et à gros budget pouvaient choisir les scénaristes et agir hors du contrôle des producteurs.

⁶⁸ Voir Pierre Bost, « Pour ou contre les stars », dans *Vérités sur le cinéma français*, *op. cit.*

⁶⁹ Voir D. Bordwell, J. Staiger et K. Thompson, *The classical Hollywood cinema*, *op. cit.*, p. 113-153 et 320-322.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 325-329.

⁷¹ C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, *op. cit.*, p. 267-284.

⁷² Sur la notion de capital symbolique, voir l'introduction et P. Bourdieu, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *art cit.*

Contrairement à la répartition effective du pouvoir entre les métiers du cinéma, qui a varié dans le temps, selon les films et selon les firmes, les représentations concurrentes de ce pouvoir n'ont pas connu de grandes variations. Comme on l'a vu, les prises de position des prétendants au statut d'auteur n'ont pas beaucoup changé entre les années 1910 et les années 1950. Les définitions concurrentes de l'auteur de cinéma avaient pour fonction de légitimer et de renforcer le pouvoir – contesté, réel et/ou fantasmé – des scénaristes, des producteurs et des réalisateurs.

La répartition des postes

On a examiné pour l'instant différents postes de la division du travail cinématographiques et les relations de pouvoir entre ces postes, en faisant comme si ces positions dans la division du travail étaient occupées par n'importe qui. L'attribution des films à un ou plusieurs auteurs a également été favorisée par la répartition de ces postes entre les personnes. Le recrutement du personnel était l'une des tâches qui servait aux producteurs et réalisateurs à justifier leur statut d'auteur.

Comme dans le cas de la danse, où le statut de créateur du chorégraphe est lié à sa sélection des danseurs, le recrutement du personnel cinématographique était associé à la qualité d'auteur de film⁷³. Dans les négociations autour du droit d'auteur et du copyright, les producteurs ont défendu leur qualité d'auteur en référence à leur fonction d'employeurs. Le producteur Jesse Lasky s'est attribué une large part de la qualité et le succès de *The Covered Wagon* en évoquant son choix du metteur en scène et des interprètes⁷⁴. Certains réalisateurs et tout particulièrement les plus reconnus d'entre eux étaient associés au recrutement du personnel. Dans son autobiographie, Frank Capra a détaillé ses choix en matière de casting et de sélection des scénaristes⁷⁵. Le casting faisait parfois l'objet d'affrontements entre les réalisateurs, les scénaristes et les producteurs, qui se valorisaient en racontant l'imposition de leurs préférences. Le choix du personnel permettait à des producteurs et à des réalisateurs de s'attribuer la responsabilité du travail des acteurs et une part du succès de leurs carrières – un peu à la manière dont des éditeurs valorisent leur activité en s'attribuant la découverte des écrivains qu'ils ont publiés pour la première fois⁷⁶. Le producteur hollywoodien Hal B. Wallis

⁷³ Voir P.-E. Sorignet, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation.*, op. cit. p. 133-166.

⁷⁴ Voir R.D. MacCann, *The first tycoons*, op. cit., p. 143-149.

⁷⁵ F. Capra, *The Name above the Title*, op. cit.

⁷⁶ Voir P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 281-282.

a célébré dans son autobiographie, intitulée *Starmaker*, le rôle qu'il a joué dans les carrières d'acteurs et d'actrices comme Loretta Young, Katharine Hepburn et Humphrey Bogart⁷⁷. Comme dans toutes les entreprises, la qualité d'employeur des producteurs et réalisateurs est une source de leur pouvoir sur des employés. Ce rôle d'employeur était d'autant plus déterminant que ces derniers étaient fortement exposés au chômage.

L'instabilité des coopérations cinématographiques des prétendants au titre d'auteur a favorisé l'assimilation du cinéma à un art individuel. Cette caractéristique de la division du travail cinématographique contraste avec des mondes de l'art où ces coopérations sont plus stables, comme dans le cas de la musique pop ou rock, où les œuvres sont généralement attribuées à un groupe plutôt qu'à l'un de ses membres. La répétition du succès d'un même auteur avec différents collaborateurs peut entretenir l'idée qu'il est seul responsable de ce succès. Des scénaristes, des réalisateurs et des producteurs avaient parfois des collaborateurs réguliers, comme un producteur attitré, un employeur pour les scénaristes et réalisateurs salariés, des comédiens de préférence pour tel ou tel réalisateur, le scénariste préféré d'un réalisateur et inversement. Des collaborations répétées entre un scénariste et un réalisateur étaient parfois valorisées par les critiques, comme celles de Frank Capra et Robert Riskin et Charles Brackett et Billy Wilder aux Etats-Unis. Mais même les collaborations prolongées et célébrées par les critiques ne duraient pas toute une trajectoire et n'étaient pas exclusives d'autres coopérations.

L'instabilité des coopérations cinématographiques avait des causes variées. Comme dans le cas d'autres activités comme le théâtre, la constitution d'un collectif de travail spécifique à chaque projet de film permet de réduire les coûts de production par rapport à des collectifs stables comme les « troupes »⁷⁸. Les producteurs, les scénaristes et réalisateurs et le reste du personnel n'intervenaient pas au même moment, pas aussi souvent et pas aussi longtemps dans la fabrication des films. Des prétendants au statut d'auteur pouvaient changer de collaborateurs lorsqu'ils avaient l'opportunité d'être associés à des collaborateurs plus reconnus et des producteurs mieux dotés en capital. Des sociétés de production étaient en concurrence pour l'embauche des scénaristes et réalisateurs à succès, ce qui amenait ces derniers à travailler avec différents producteurs. Les différents projets de films d'une même personne ne nécessitaient pas nécessairement les mêmes savoir-faire et les mêmes goûts de la

⁷⁷ Voir Hal B. Wallis et Charles Higham, *Starmaker. The Autobiography of Hal Wallis*, New York, Macmillan Publishing, 1980.

⁷⁸ Voir Pierre-Michel Menger, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil/Gallimard, 2009, p. 749-754.

part de ses collaborateurs. Des prétendants au statut d'auteur pouvaient changer d'activité, comme les scénaristes devenant metteurs en scène et les réalisateurs devenant producteurs. Les prétendants au statut d'auteur évoquaient parfois des désaccords artistiques ou personnels avec leurs précédents collaborateurs. Propice à la monopolisation du statut d'auteur, l'instabilité des coopérations cinématographique était elle-même favorisée par les luttes pour ce monopole. Frank Capra a expliqué que sa conception du cinéma comme œuvre individuelle avait affecté sa collaboration harmonieuse avec le scénariste Robert Riskin, qui revendiquait d'être crédité comme son collaborateur⁷⁹. Refusant de lui accorder ce titre, Frank Capra l'aurait plutôt encouragé et aidé à devenir lui-même réalisateur, ce qu'il fit.

Le cumul des postes de réalisateur, de scénariste et/ou de producteur par une seule personne était très propice à l'attribution des films à un seul auteur. Ce phénomène était assez fréquent et très valorisé par les instances de consécration cinématographique. Avant l'allongement des métrages à la fin des années 1900, les scénarios étaient parfois élaborés par les metteurs en scène eux-mêmes⁸⁰. Comme l'ont constaté Alain Carou et Xavier Loyant, une des conditions d'émergence de la Société des auteurs de films, créée en 1917, était la double activité de scénaristes-metteurs en scène. L'écriture et la réalisation ont connu une nouvelle phase de spécialisation avec le passage au cinéma parlant⁸¹. Des metteurs en scène ont toutefois continué à (co)écrire des scénarios dans les années 1930 à 1960. Environ un quart des metteurs en scène en activité entre 1945 et 1951 (co)écrivaient les scénarios de leurs films⁸². En 1950, le conseil d'administration de l'Association des auteurs de films comptait presque exclusivement des réalisateurs-scénaristes et seulement deux scénaristes spécialisés (Jean Bernard-Luc et Louis Chavance). Entre 1937 et 1957, seuls 3 des 19 films français primés par le prix Louis Delluc ou au Festival de Cannes n'étaient pas crédités d'un réalisateur-coscénariste. Le statut de réalisateur-scénariste était plus rare aux Etats-Unis, mais tout de même assez fréquent pour les réalisateurs les plus reconnus. Les dix-sept fondateurs de la Directors Guild ont tous (co)scénarisé au moins un film et plus de la moitié d'entre eux ont coécrit au moins dix scénarios, dont King Vidor, Frank Borzage, John Ford et Howard Hawks⁸³. C'est aussi le cas de tous les présidents de la guilde des années 1930 aux années 1960, à l'exception de John Cromwell et Delbert Mann.

⁷⁹ Frank Capra, *The Name above the Title. An Autobiography*, New York, Da Capo Press, 1997, p. 185-186.

⁸⁰ A. Carou, « De l'usage de l'idée d'auteur dans l'histoire de la production cinématographique », art cit., p. 64 ; D. Bordwell, J. Staiger et K. Thompson, *The classical Hollywood cinema*, op. cit., p. 117-120.

⁸¹ A. Carou, « De l'usage de l'idée d'auteur dans l'histoire de la production cinématographique », art cit., p. 66.

⁸² C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, op. cit., p. 310-311.

⁸³ Ces données ont été récoltées sur l'Internet Movie Database.

Le cumul des tâches et titres de réalisateur et de producteur était plus rare mais non exceptionnel. De nombreux metteurs en scène ont (co)fondé des sociétés de production au cours des années 1910 et 1920⁸⁴. Cette pratique a persisté lors des décennies suivantes, malgré l'augmentation des coûts de production. Entre 1930 et 1950, des sociétés de production ont été fondées par des metteurs en scène comme Marcel Pagnol, Roger Richebé, Fernand Rivers, Yvan Noë, Maurice Cloche, Claude Vermorel, André Berthomieu et Jean-Pierre Melville⁸⁵. Aux Etats-Unis, la moitié des dix-sept fondateurs de la guilde des réalisateurs ont produit au moins dix films. C'était notamment le cas de King Vidor, John Ford et Gregory La Cava. A la fin des années 1930, Leo Rosten a estimé qu'il existait une trentaine de réalisateurs-producteurs à Hollywood⁸⁶. Des scénaristes comme Charles Brackett, Dudley Nichols, Sidney Buchman sont devenus producteurs de films basés sur leurs scénarios. Un peu plus d'un quart des œuvres récompensées de l'Oscar du meilleur film entre 1927 et 1969 étaient créditées d'un réalisateur-(co)producteur. Enfin, certaines personnes cumulaient les tâches et statut de réalisateur, de producteur et de scénariste, comme Charlie Chaplin, Frank Capra, Preston Sturges, Robert Rossen et Orson Welles aux Etats-Unis, Marcel Pagnol et Henri-Georges Clouzot en France.

Propice à l'assimilation d'un film à l'œuvre d'un seul, le cumul des postes de scénariste, de réalisateur et/ou de producteur était lui-même favorisé par les luttes de pouvoir et de prestige entre ces métiers. L'ascendant des réalisateurs sur les scénaristes favorisait le passage à la réalisation des scénaristes suffisamment reconnus pour le faire. En 1945, le romancier et scénariste Raymond Chandler et le scénariste Henri Jeanson ont tous deux considéré le scénario comme le fondement du film tout en valorisant le passage à la réalisation et à la production des scénaristes :

« I have kept the best hope of all for the last. In spite of all I have said, the writers of Hollywood are winning their battle for prestige. More and more of them are becoming showmen in their own right, producers and directors of their own screenplays. Let us be glad for their additional importance and power, and not examine the artistic result too critically. The boys make good (and some of them might even make good pictures). Let us rejoice together, for the tendency to become showmen is well in the acceptable tradition of the literary art as practiced among the cameras.

For the very nicest thing Hollywood can possibly think of to say to a writer is that he is too good to be only a writer⁸⁷. »

⁸⁴ C'était notamment le cas d'Abel Gance, Germaine Dulac, Louis Delluc, Henri Diamant-Berger, Léon Poirier, Jacques Feyder, Julien Duvivier, Marcel L'Herbier et Jean Epstein. Voir Richard Abel, *French cinema. The first wave, 1915-1929*, Princeton, Princeton University Press, 1987, p. 24-25 ; C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, op. cit., p. 270-271.

⁸⁵ C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, op. cit., p. 280-281.

⁸⁶ L.C. Rosten, *Hollywood. The movie colony, the movie makers*, op. cit., p. 265.

⁸⁷ Raymond Chandler, « Writers in Hollywood », *The Atlantic*, novembre 1945.

« Oui je crois que demain tous les auteurs seront leurs propres metteurs en scène. Il n'y aura plus de conflits entre auteur et réalisateur. On n'aura plus besoin de personne pour se bâtir...

Déjà, ce mouvement que j'indique se dessine.

La grande révélation des États-Unis est Orson Welles, un auteur-acteur-réalisateur.

Et qu'on le veuille ou non, la grande révélation européenne de ces cinq dernières années est H.-G Clouzot, l'auteur – avec Chavance – réalisateur du *Corbeau*.

A l'heure où j'écris ces lignes, Cocteau, qui a le cinéma dans le sang du poète, redevient son metteur en scène. Et, quelque part dans le Midi, Pagnol, tel qu'en lui-même enfin la caméra le change, tourne du *Pagnol*.

Ils ne font que suivre l'exemple de Méliès, le premier de nos auteurs-réalisateurs...

Et de René Clair....

En vérité, je vous le dis, le destin du cinéma est au fond des encriers⁸⁸. »

Pour Frank Capra, le triple statut de réalisateur-producteur-scénariste était le plus conforme à son ambition de faire du cinéma un art individuel⁸⁹. Ce point de vue était partagé par Irving Pichel, un autre membre du conseil d'administration de la guilde des réalisateurs, qui l'a défendu dans un article paru en 1945 :

« creativeness cannot be diffused. A good film grows from an idea, and the idea unifies it and gives it its integrity. Ideas can be developed and nurtured by the interplay of minds, but they are the initial offspring of individuals. Whether the idea originates with the man who sponsors the production or the man who writes the script or the man who directs the picture, the possessor of the idea will be likely to want control of its expression and will enforce it if he can. If he is the producer, he can do so by authority. If he is the writer, he can fight for his credits and build his power out of his success. Or, as many writers have done, he can learn the director's function and perform it. The director who wishes to survive will learn to write and will absorb the producer's function. The producer who wishes literally to produce a film and not merely dictate its production will learn to write and to direct.

The end product of the varied activities of all the people who work on a picture is a finished film projected in a theater. It is inevitable that there should be a concretion of all the creative steps into a single executant. In the end, there will be only one man, the producer-writer-director. It will not matter what he was in the beginning, as long as, at the end, he has a story to tell and knows the language of film⁹⁰. »

Devenirs d'auteurs

Les prétentions au statut d'auteur des scénaristes, des réalisateurs et des producteurs ne dépendaient pas seulement de leurs positions dans la division du travail cinématographique, mais aussi de leurs trajectoires professionnelles et sociales.

⁸⁸ Alain Ferrari (ed.), *Le Poing dans la vitre : Scénaristes et dialoguistes du cinéma français*, Lyon, Actes Sud, 2006, p. 260-261.

⁸⁹ F. Capra, *The Name above the Title*, *op. cit.*, p. 202.

⁹⁰ Irving Pichel, « Creativeness Cannot Be Diffused », *Hollywood Quarterly*, vol. 1, n°1, octobre 1945, p. 20-25.

Le baptême des auteurs

Les scénaristes, les réalisateurs et les producteurs étaient enclins à se considérer comme des auteurs du fait de leur origine sociale, de leurs premières expériences du cinéma et de leurs conditions d'entrées dans le champ.

Les scénaristes, les réalisateurs et les producteurs étaient conditionnés à attribuer les films à un auteur avant même leur entrée en activité. Ils l'étaient par leurs consommations de biens culturels attribués à des écrivains ou des artistes. Les prétendants au statut d'auteur entrant en activité après les années 1910 pouvaient s'être familiarisés avec l'existence des auteurs de films à travers leurs expériences de spectateurs. Les autobiographies des réalisateurs et producteurs en activité dans les années 1930 à 1950 associent souvent leur décision de travailler pour le cinéma avec le choc esthétique qu'a constitué la vision d'un film attribué à une seule personne, comme ceux de D. W. Griffith, Cecil B. DeMille et Chaplin⁹¹. Certains metteurs en scène et des scénaristes avaient d'abord été critiques de littérature, de cinéma ou de musique et donc familiers de la fonction-auteur et, sans doute, des luttes de définition de l'auteur de film⁹². Comme on l'a vu, d'aucuns avaient été auteurs ou artistes dans d'autres disciplines artistiques.

Les conditions d'accès aux activités de producteur, de scénaristes et de réalisateur étaient propices à des visions vocationnelles de ces activités proches de celles d'écrivains, d'artistes et d'entrepreneurs⁹³. La diversité des voix d'accès à cette activité pouvait entretenir l'idée qu'elle était indéterminée socialement. L'accès aux activités de scénariste, de réalisateur et de producteur n'étant pas sanctionné par un diplôme ou une formation professionnelle, les prétendants au statut d'auteur pouvaient percevoir leurs carrières comme l'effet de compétences innées et exceptionnelles. Pour Henri Jeanson, Jacques Viot et Charles Spaak, l'écriture d'un scénario ne pouvait s'apprendre autrement que par sa pratique, c'était une science sans loi qui demandait un don⁹⁴. Les déviations de trajectoires, dont Gisèle Sapiro a montré qu'elles étaient propices à la reproduction de l'idée de l'écrivain comme créateur incréé, caractérisent les premières générations de scénaristes, de réalisateurs et de producteurs, dont les métiers, statuts et chances de profits n'étaient pas encore institutionnalisés. Les producteurs, les scénaristes et les réalisateurs pouvaient aussi concevoir (a posteriori) leur entrée dans le champ comme le signe d'un destin et d'une personnalité exceptionnelle à la faveur de la forte sélectivité sociale

⁹¹ Voir par exemple M. L'Herbier, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 21-22.

⁹² C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, op. cit., p. 148.

⁹³ Sur les écrivains, voir G. Sapiro, « "Je n'ai jamais appris à écrire". Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », art cit. Sur les artistes, voir R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, op. cit.

⁹⁴ C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, op. cit., p. 295-296.

de leurs métiers et des profits très substantiels qu'ils en avaient tiré (que l'on examinera plus loin).

L'origine de classe des prétendants au statut d'auteur était un autre élément propice à leur appropriation de la valeur des films. On trouvait des enfants de petits commerçants, artisans ou entrepreneurs parmi les plus célèbres producteurs et dirigeants de studios (Charles Pathé, Jack Warner, Harry Cohn, Irving Thalberg, David O. Selznick, etc.). C'était également le cas de réalisateurs reconnus comme Frank Borzage (fils de mineur), Frank Capra (fils de travailleur agricole), Leo McCarey (fils de promoteur), William Wyler (fils de voyageur de commerce), Billy Wilder (fils de petits commerçants), Robert Wise (fils de boucher). Au moins un tiers des trente-cinq producteurs récompensés de l'Oscar du meilleur film entre 1927 et 1969 n'avaient pas suivi d'études supérieures, tout comme la moitié des réalisateurs oscarisés⁹⁵. Globalement, le niveau d'études des scénaristes, des réalisateurs et des producteurs était élevé par rapport au reste de la population : entre 1869 et 1945, moins de 10% de la population américaine de 18 à 24 ans suivait des études supérieures⁹⁶. En quelques années ou décennies des producteurs d'origine modeste sont devenus de riches et célèbres copropriétaires et codirigeants d'entreprises multinationales à la force de travail et aux profits considérables. Une expression est très courante pour désigner ce type de trajectoire. Elle est en affinité avec l'idée d'un talent inné ou indéterminé socialement. Elle attribue aux seuls efforts des chefs d'entreprises une ascension sociale impliquant l'exploitation de centaines ou milliers d'employés. Cette expression, c'est celle de *self-made-man*. King Vidor, qui a rendu hommage aux *self-made-men* dans le film *The Fountainhead*, a également associé le talent de Frank Capra et les thématiques de ses films à son ascension sociale exceptionnelle :

« A number of film makers have written their autobiographies. In their books, they have told what they did and about the obstacles they surmounted to accomplish what they did. But they have not told how they made the films that made them successful and famous. I doubt if many of them could. (...)

Frank Capra, in his autobiography, *The Name Above the Title*, says that at one point in his career he made the following decision about the content of his future films:

“I would sing the songs of the working stiffs, of the short-changed Joes, the born poor, the afflicted. I would gamble with the long-shot players who light candles in the wind, and resent with the pushed-around because of race or birth. Above all, I would fight for their causes on the screens on the world.”

The decision was evidently a good one: the next three or four films that he made were among his best. But this rather vague generalization is about as inarticulate as he can become about his work. One must look to the man himself. The determined upward struggle out of the confines of a poor immigrant family, the Horatio Alger glory of success. Capra, the winner of Academy Awards in contrast to the little Italian newspaper boy, is what makes

⁹⁵ Le niveau d'études d'un tiers d'entre eux n'est pas renseigné sur Wikipedia.

⁹⁶ Thomas D. Snyder, « 120 Years of American Education: A Statistical Portrait », National Center for Education Statistics, 1993, p. 76.

these films what they are; Capra, in his victory, was putting his own story, his own hopes, on the screen⁹⁷. »

Mais ces trajectoires exceptionnelles n'étaient pas la norme ou ne l'ont pas longtemps été. Comme on le verra plus en détail au chapitre suivant, les métiers de producteur, de scénariste et de réalisateur ont rapidement attiré des personnes très bien dotées en capital économique, culturel et social. Né en 1895 et engagé dans la production cinématographique à partir des années 1920, Pierre Braunberger a écrit qu'« à l'époque plus qu'aujourd'hui il était impensable de fréquenter le monde du cinéma si l'on n'était pas de la bourgeoisie »⁹⁸. Le capital hérité des prétendants au statut d'auteur les distinguait de la majorité du personnel des sociétés de production. L'affirmation de leur qualité d'auteur pouvait leur permettre de se maintenir au rang de leurs parents et amis peintres, musiciens et artistes, surtout pour ceux qui aspiraient d'abord à des carrières dans des champs artistiques plus anciens et légitimes.

Lors de leurs premières expériences cinématographiques, les prétendants au statut d'auteur devaient très probablement redoubler d'efforts pour faire reconnaître leur rang et imposer leurs choix à des techniciens, comédiens et coauteurs plus expérimentés, ou à des producteurs soucieux du bon usage de leurs capitaux, habitués à remanier les scénarios et à intervenir sur les plateaux de tournage. Le ressentiment, voire le mépris, des auteurs débutants pour leurs premiers collaborateurs pouvait accroître à leurs yeux l'importance de leurs propres tâches et de l'imposition de leurs choix. Richard Fine a constaté que de nombreux écrivains américains avaient été dégoûtés du métier de scénariste à la découverte de l'écriture collective, du pouvoir des producteurs et des scénaristes professionnels auxquels on les associait à leurs débuts⁹⁹. Certains d'entre eux ont cessé cette activité, comme Stephen Vincent Benét, qui avait été récompensé du prix Pulitzer en 1929. D'autres écrivains-scénaristes ont milité pour la revalorisation de leur métier, notamment dans les luttes autour du copyright et des conventions collectives. Du côté des réalisateurs, Preston Sturges aurait conseillé à Carlo Rim de ne pas se laisser intimider par les techniciens en racontant le tournage de son premier film, où il se serait imposé face à des techniciens au jargon sibyllin prêts à se « fendre la pipe » devant son inexpérience¹⁰⁰. Marcel L'Herbier a dévalorisé son premier employeur, Léon Gaumont. Ce dernier lui aurait d'abord proposé de tourner des films à vocation purement commerciale (des « macaronis »), ce qu'il aurait accepté à condition de ne pas les signer. Marcel L'Herbier a

⁹⁷ K. Vidor, *King Vidor on Film Making*, op. cit., p. 40-41.

⁹⁸ Pierre Braunberger et Jacques Berger, *Pierre Braunberger, producteur. Cinéamémoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou et Centre National de la Cinématographique, 1987. p. 18.

⁹⁹ R. Fine, *West of Eden. Writers in Hollywood, 1928 - 1940*, op. cit.

¹⁰⁰ Carlo Rim, *Mémoires d'une vieille vague*, Paris, Ramsay, 1999, p. 282-283.

valorisé sa liberté et son pouvoir d'auteur en référence aux clauses de son premier contrat et à sa contestation du pouvoir et des droits que s'arrogeait de son premier employeur :

« Gaumont s'arrogeait tous les droits patrimoniaux sur le film et même un droit moral puisqu'il pouvait remanier les scénarios, les corriger, les caricaturer à sa guise, éditer ou jeter aux oubliettes le film réalisé, sans que le pauvre façonnier ait un droit quelconque à la réparation du préjudice inestimable qu'il risquait d'en subir. Je voyais le mal, mais je réfléchissais aussi. Fallait-il refuser de signer ? Déjà je m'étais fait une philosophie du métier d'auteur et je pense qu'elle restera toujours valable : j'avais pris conscience que ce qui compte dans le cas d'une création ce sont beaucoup moins les termes qui définissent trop étroitement ou édulcorent la liberté du créateur, que le poids personnel (moral, artistique ou même pragmatique) du créateur. C'est ce poids qui est déterminant. Et rien de ce qui est convenu d'abusif ne peut prévaloir contre lui. Jeter à la tête du monarque de la rue Saint-Roch le contrat proposé eût été de ma part pure imbécillité. Je n'avais qu'à faire mon métier pour éviter que rien ne le défasse. Et surtout pas les droits que se targuait d'avoir sur mon ouvrage Léon Gaumont, l'absolutiste. Cette vue sage et tempérée m'a trop bien réussi toujours pour que je ne lui donne pas ici la valeur d'une recommandation qui peut encore servir à mes successeurs. Si j'ai pu réaliser dans la « cité Elgé », avec en fin de compte le maximum de liberté, cinq films singuliers (...) alors que mon contrat les menaçait des pires outrages, c'est que je suis parvenu à les imposer sans y paraître avec une fermeté venue de tout moi-même et d'une foi filmique exorbitante¹⁰¹. »

Les premières expériences cinématographiques des aspirants au statut d'auteur pouvaient être d'autant plus marquantes qu'elles avaient de grandes chances d'être les dernières.

You're only as good as your last picture

Si les scénaristes, les réalisateurs et les producteurs ont revendiqué le statut d'auteur de film, c'est également à la faveur de concurrences intraprofessionnelles, de grandes inégalités de succès et de reconnaissance et de forts risques d'exclusion de l'activité.

Les prétendants au statut d'auteur de film étaient très exposés au risque d'exclusion de leur profession. Dans leur cas, l'incertitude de la vie d'artiste partagée avec les peintres, les écrivains, les musiciens (etc.) était redoublée par les conditions économiques de la production cinématographique, qui nécessitait les capitaux et la force de travail de petites, moyennes ou grosses entreprises¹⁰². Les producteurs qui revendiquaient le monopole des risques financiers en cas d'échec étaient sans doute les moins exposés à ce risque lorsqu'ils travaillaient dans le cadre de sociétés au capital suffisant pour produire plusieurs films à la fois. Ce risque était probablement plus élevé pour les metteurs en scène dont l'embauche était plus souvent conditionnée à la réception du film précédent. Le risque d'exclusion de l'activité

¹⁰¹ M. L'Herbier, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 45.

¹⁰² Sur l'incertitude de la vie d'artiste, voir P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit. ; P.-M. Menger, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, op. cit., p. 268-343.

cinématographique était si élevé et si bien connu des professionnels hollywoodiens qu'il était exprimé par un dicton qui est un peu l'équivalent du « *publish or perish* » des universitaires : « *you're only as good as your last picture* » ou « tu ne vaud pas mieux que ton dernier film »¹⁰³. Cette sentence exprimait le caractère impitoyable du monde du cinéma à l'égard de ceux qui ne réussissaient pas. Frank Capra a cité ce dicton alors qu'il évoquait sa crainte d'un échec commercial qui avait sonné la fin de la carrière de réalisateurs comme D. W. Griffith et Mack Sennett¹⁰⁴. Mais la formule servait aussi à célébrer la réussite, le talent et le courage des auteurs plus chanceux. Frank Capra justifie sa qualité d'auteur en se disant seul responsable de la réussite ou de l'échec de ses films :

« To keep an idea from being influenced to death by other creative minds – no two of whom would make the same film out of the same idea – demanded a stubborn isolation that was grating to many.

For me, it was the "one man, one film" concept nearing fruition; at a time when the power-structure of executive control was at its zenith, I was the maverick demanding total control. That meant total responsibility. I accepted it. If a film failed, I failed. If too many failed, I was through. Okay. When any artist decides to serve man and the Almighty instead of the "picture business," he accepts the consequences¹⁰⁵. »

La lutte pour le maintien en activité contribuait sans doute aux visions agonistiques de la division du travail des prétendants au statut d'auteur, ainsi qu'à leur volonté d'imposer leurs choix à leurs collaborateurs. Frank Capra a expliqué l'échec de son dernier film par le fait qu'il avait renoncé à imposer ses choix au coproducteur du film par peur de perdre de l'argent, reniant ainsi l'intégrité artistique et le courage qui étaient au fondement de sa réussite professionnelle¹⁰⁶. A ceux qui aspiraient de faire de leur film des œuvres personnelles, il a conseillé de ne jamais faire de compromis, car seuls les plus vaillants pouvaient créer et méritaient de s'adresser au public, et seuls les plus intègres esthétiquement gagnaient et conservaient la confiance du peuple. Jean Delannoy a associé le talent et le génie du réalisateur à un combat contre tous ses collaborateurs qu'il devait gagner sous peine de catastrophe. Selon lui, ces luttes distinguaient le réalisateur d'écrivains et d'artistes n'ayant pas à faire preuve de la même force ou du même courage :

« Aucun art ne fait autant appel aux valeurs humaines que le cinéma.

Qu'importe au peintre d'être un faible si son pinceau est vigoureux ? Qu'importe au musicien d'aimer la boisson s'il peut y magnifier son rêve ? Qu'importe à l'écrivain son

¹⁰³ On a relevé ce dicton dans plusieurs biographies de professionnels hollywoodiens et dans les travaux de Leo Rosten et Howard Becker. Voir L.C. Rosten, *Hollywood. The movie colony, the movie makers, op. cit.*, p. 42 ; H.S. Becker, *Les mondes de l'art, op. cit.*, p. 105.

¹⁰⁴ F. Capra, *The Name above the Title, op. cit.*, p. 131.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 185.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 486.

avarice si son œuvre est généreuse, sa lâcheté s'il écrit courageusement, sa confusion si son style est clair ? (...)

C'est là en vérité un paradoxe assez fréquent et qui découle d'une schizophrénie naturelle, admise et parfois recommandée (le désordre du génie). Mais celle-ci ne laisse aucune part aux influences exogènes. Tout vient de l'âme et revient à l'âme. Tandis que le réalisateur doit faire face à un problème auquel participent à la fois son génie (au sens étymologique) et sa résistance morale et physique. Non seulement il est à la merci de ses propres démons, mais il doit subir l'assaut des autres, de tous les autres, et ses défaillances, ici comme là, ont pour résultat d'irréparables catastrophes. Il est un artiste avec tout ce que cela comporte d'inspiration et d'acquisition, d'instinct et d'habitudes, de spontanéité et de métier ; avec ses illuminations et ses dépressions ; ses tares aussi... Mais il est en même temps une sorte de champion à l'entraînement. Il lui faut être sage, ponctuel, sobre, persévérant, calme. Tout ce que l'artiste se permet, le champion se l'interdit. Les résultats qu'il est en droit d'attendre de son talent, il devra les arracher à la force du poignet ; tout ce qui est spontané devra être conquis¹⁰⁷. »

« *Take in more than you spend or you're out* » : telle était, selon Frank Capra, la première exigence du métier de cinéaste. Le maintien en activité des producteurs, des scénaristes et des réalisateurs dépendait avant tout de la réussite commerciale de leurs films. Colin Crisp a relevé les cas de nombreux réalisateurs exclus du métier après des échecs commerciaux (tout en constatant qu'il n'était pas exceptionnel que certains d'entre eux enchainent les infortunes)¹⁰⁸. Dans une moindre mesure, les producteurs, les scénaristes et les réalisateurs pouvaient se maintenir en activité à la faveur d'une réputation acquise auprès des professionnels et des critiques (qui était elle-même en partie corrélée à leur succès auprès des spectateurs)¹⁰⁹. Comme tous les autres champs culturels, le cinéma se caractérisait par de très fortes inégalités de réputation et de réussite commerciale. Les sélections aux Oscars permettent de prendre la mesure de l'inégale répartition du capital symbolique parmi les scénaristes, les producteurs et les réalisateurs. Alors même que ces nominations ne distinguaient chaque année qu'une poignée de professionnels parmi des centaines en activité, une infime minorité d'entre eux multipliaient les nominations (voir le tableau 4. 1.). Jusqu'aux années 1960, le producteur Hal B. Wallis, le scénariste Billy Wilder et le réalisateur William Wyler détenaient les records de nomination aux Oscars du meilleur film, du meilleur scénario original adapté et du meilleur réalisateur, avec respectivement dix-sept, neuf et onze nominations. Des professionnels été nominés dans plusieurs catégories. Billy Wilder a par exemple été nominé sept fois en tant que réalisateur et neuf fois en tant que scénariste. Les huit réalisateurs les plus nominés aux Oscars avant 1960 l'avaient tous été dans au moins deux catégories. Frank Capra a été nominé sept fois en tant que producteur du meilleur film et six fois en tant que réalisateur. Des professionnels

¹⁰⁷ Denis Marion (ed.), *Le cinéma par ceux qui le font*, op. cit., p. 119-120

¹⁰⁸ Voir Colin Crisp, *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, Bloomington, Indiana University Press, 2002. p. 213-265.

¹⁰⁹ Voir J. Duval, *Le Cinéma au XXe siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, op. cit., p. 149-160.

ont cumulé les statuettes : Irving Thalberg, Darryl F. Zanuck, John Ford et Frank Capra ont tous été récompensés au moins trois fois des Oscars du meilleur film ou du meilleur réalisateur.

Tableau 4.1. Nomination aux Oscars des scénaristes, des réalisateurs et des producteurs avant 1960

Nombre de nominations	meilleur film	Meilleur scénario ou meilleure adaptation	Meilleur réalisateur
10 et plus	Hal B. Wallis et Darryl F. Zanuck	Aucun	William Wyler
6 à 9	Irving Thalberg, Henry Blanke, Samuel Goldwyn, David O. Selznick, Frank Capra, Pandro S Berman, George Stevens	Billy Wilder, John Huston, Charles Brackett	Billy Wilder et Frank Capra
3 à 5	18 producteurs	20 scénaristes	18 réalisateurs
2	30 producteurs	63 scénaristes	11 réalisateurs
1	53 producteurs	196 scénaristes	37 réalisateurs

Les fortes inégalités de réussite commerciale et de reconnaissance entre les membres d'une même profession étaient propices à l'affirmation de leur statut d'auteur. Lors des négociations autour du droit de la propriété cinématographique, les porte-paroles des organisations professionnelles ont justifié leurs revendications en affirmant que les bons et les mauvais réalisateurs ou producteurs produisaient toujours de bon ou de mauvais films. Dans leurs écrits, les prétendants au statut d'auteur se distinguaient du mauvais grain de leurs professions auxquels ils reprochaient leur soumission à leurs collaborateurs ou leurs motivations essentiellement commerciales. Frank Capra s'est distingué des réalisateurs plus riches que lui à ses débuts à la MGM, comme Victor Fleming et George Cukor : inconnus du public et aussi anonymes que des vice-présidents de General Motors, leur ambition n'était pas de produire des films personnels mais de devenir millionnaires en travaillant à la chaîne¹¹⁰. Le producteur le plus récompensé aux Oscars pendant les années 1920 à 1950, Hal Wallis, a défini le producteur comme un créateur par opposition aux « promoteurs » et au cliché du fumeur de cigares réunissant l'argent nécessaire au financement d'un film¹¹¹. Raoul Ploquin a introduit sa présentation du métier de producteur par une caricature du mauvais producteur : ignare,

¹¹⁰ F. Capra, *The Name above the Title*, op. cit., p. 118.

¹¹¹ H.B. Wallis et C. Higham, *Starmaker*, op. cit. p. 184.

champion du pataquès, virtuose de la combinaison financière, prêt à tout pour minimiser les coûts et maximiser les profits, filmant grossièrement des histoires grossières à l'aide de comédiens prête-nom, le tout au détriment de la qualité et de préoccupations artistiques et morales¹¹². A ces « négociants », Raoul Ploquin a opposé une poignée de bons producteurs au service du public, aux responsabilités infiniment plus grandes que les profits, qui ne sacrifiait pas la qualité du film à leur dessein commercial. Henri Jeanson s'est moqué de scénaristes empochant de fortes sommes pour écrire des scénarios d'une stupidité telle que même un producteur pouvait renoncer à les tourner¹¹³. De telles distinctions entre bons auteurs et professionnels mus par le gain étaient favorisées par la différenciation relative de la valeur esthétique et commerciale des œuvres, analysée par Pierre Bourdieu dans le cas de la littérature et par Julien Duval dans celui du cinéma¹¹⁴.

Les inégalités de reconnaissance et de réussite commerciale étaient au fondement de la croyance dans le génie ou le talent de certains auteurs et de l'assimilation des films au produit de ce (seul) talent. Cette croyance était largement partagée parmi les prétendants au statut d'auteur, qui grandissaient leur fonction en multipliant les références à quelques grands noms passés ou contemporains du cinéma. Pour prouver que les réalisateurs étaient les véritables *filmmakers*, Frank Capra a célébré les manières singulières d'autres réalisateurs très consacrés comme William Wyler, George Stevens, Leo McCarey et John Ford¹¹⁵. Comme on le verra plus loin, les critiques de cinéma et une fraction des spectateurs appréciaient eux aussi les films en tant que produit du talent ou du génie des réalisateurs. La croyance au talent et au génie de certains prétendants au statut d'auteur légitimait et renforçait certainement leur pouvoir sur leurs collaborateurs et subordonnés, tout en offrant à ces derniers la possibilité de valoriser leurs coopérations avec de grands noms du cinéma. On serait bien en peine de lister tous professionnels du cinéma dont la célébration a participé à la construction et à la légitimation de la notion d'auteur. S'il fallait n'en retenir qu'un, on choisirait quelqu'un dont diffusion et à la reconnaissance furent telles qu'il est sans doute la personne qui a contribué le plus à la légitimation culturelle du cinéma – voire de la « culture de masse » et des « industries culturelles » – à l'échelle de son pays et à l'échelle du monde. Il était d'autant susceptible d'être reconnu comme un auteur qu'il était non seulement le producteur, le scénariste et le réalisateur

¹¹² Denis Marion (ed.), *Le cinéma par ceux qui le font*, op. cit., p. 68-69.

¹¹³ H. Jeanson, *70 ans d'adolescence*, op. cit. p. 169-172.

¹¹⁴ Voir P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit. ; J. Duval, *Le Cinéma au XXe siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, op. cit. Voir le chapitre 3.

¹¹⁵ F. Capra, *The Name above the Title*, op. cit., p. 244-247.

de nombreux films, mais aussi leur interprète principal le plus aisément reconnaissable. Il s'agit de Charlie Chaplin.

D'un point de vue sociologique, il est plus délicat, voire impossible, de rendre à l'auteur ce qui appartient à l'auteur, c'est-à-dire d'établir une corrélation entre les compétences et activités des professionnels du cinéma et le succès et les qualités de leurs films. Les auteurs de films pouvaient bénéficier ou subir l'effet Saint Matthieu identifié par Merton à propos des scientifiques¹¹⁶. La réputation acquise par les scénaristes, les réalisateurs et les producteurs déterminait les moyens de production à leur disposition : le budget du film, le temps de tournage, le nombre, les compétences et la réputation des techniciens, artisans et ouvriers, coauteurs et interprètes. Robert Faulkner et Andy Anderson ont montré le rôle des « appariements sélectifs » dans les carrières des professionnels du cinéma des années 1970 et 1980 : les réalisateurs, les producteurs et les chefs opérateurs ayant tourné le plus de films et rencontré le plus de succès avaient le plus de chance de collaborer avec des personnes elles-mêmes expérimentés et bien cotées au box-office¹¹⁷. Gabriel Rossman, Nicole Esparza et Phillip Bonacich ont montré que les chances des acteurs et actrices d'être récompensés d'un Oscar étaient accrues par leurs collaborations avec des scénaristes et réalisateurs eux-mêmes récompensés¹¹⁸. Les diffuseurs des films pouvaient également favoriser des effets Saint-Matthieu en privilégiant la diffusion de films dont les auteurs et les acteurs avaient déjà rencontrés un important succès public ou critique. Les critiques et spectateurs ayant aimé les films d'un auteur pouvaient être enclins à voir ses œuvres nouvelles et à les apprécier au prisme de ses œuvres antérieures. Plus généralement, les réputations des prétendants au statut d'auteur n'étaient pas seulement construites sur la base de l'observation de leurs activités sur les tournages, mais aussi *via* l'appréciation de films où leurs contributions sont pour le moins difficiles à dissocier de celles de leurs collaborateurs. Les critiques et certains spectateurs attribuaient aux auteurs l'essentiel de la qualité des films, quel que soit le rôle qu'ils avaient joué lors de leur fabrication.

¹¹⁶ Voir Robert K. Merton, « The Saint Matthew Effect in Science », 1968, vol. 159, n° 3810, p. 56-63.

¹¹⁷ Voir Robert R. Faulkner et Andy B. Anderson, « Short-Term Projects and Emergent Careers: Evidence From Hollywood », *American Journal of Sociology*, 1987, vol. 92, n° 4, p. 879-909.

¹¹⁸ La période étudiée allait de 1936 à 2005. Voir Gabriel Rossman, Nicole Esparza et Phillip Bonacich, « I'd Like to Thank the Academy, Team Spillovers, and Network Centrality », *American Sociological Review*, 2010, vol. 75, n° 1, p. 31-51.

Confirmation et émotions

Le fait que des scénaristes, des réalisateurs et des producteurs se définissent comme les seuls auteurs de leurs films était favorisé par la reconnaissance dont ils jouissaient, par des rites d'institution de leur identité d'auteur et par des émotions éprouvées dans le cadre de leur travail.

Au fil de leurs carrières, de nombreuses interactions et relations objectives des prétendants au statut d'auteur pouvaient conforter leurs identités d'auteurs. Sur leur lieu de travail d'abord, ils collaboraient avec des personnes les considérant comme tels. Sur ces mêmes lieux de travail, les scénaristes, les réalisateurs et les producteurs luttèrent pour imposer leur pouvoir et faire valoir leur rang contre des coauteurs et d'autres membres du personnel. À ces sociabilités professionnelles s'ajoutaient des sociabilités para-professionnelles avec d'autres membres de leurs groupes professionnels se considérant eux-mêmes comme des auteurs. Comme on le verra au chapitre suivant, des prétendants au statut d'auteur fréquentaient des artistes d'autres champs de production culturelle. À l'instar d'autres cinéphiles, les prétendants au statut d'auteur se familiarisaient avec la fonction-auteur en fréquentant les salles de cinéma et en lisant des critiques de films. Les prétendants au statut d'auteur étaient rappelés à leur statut d'auteur par la lecture des critiques de leurs propres films. Dans leurs autobiographies, certains d'entre eux ont multiplié les citations de critiques plus ou moins élogieuses de leurs films qui les assimilaient toutes à des auteurs. C'est le cas de Marcel L'Herbier, se souvenant des félicitations de Louis Delluc qui le considérait comme un véritable auteur de cinéma¹¹⁹. Frank Capra a écrit que « s'il n'y avait pas de critiques, il faudrait les inventer, par peur et joie de les lire : on caresse les critiques, les conserve, les range dans des classeurs pour les lire plus tard à nos enfants dans une tentative pathétique pour leur rappeler que nous aussi, nous étions quelqu'un¹²⁰. »

Certains moments de la carrière des prétendants au statut d'auteur faisaient fonction de rite d'institution confortant l'identité d'auteur de films¹²¹. C'est certainement le cas de la première expérience professionnelle des cinéastes, de leurs premiers succès ou des cérémonies de remise de prix. L'un des rites les plus marquants des prétendants au statut d'auteur est certainement la « première », qui est un peu à l'auteur de film ce qu'est la soutenance de thèse pour un doctorant – à ceci près que les pertes et profits sont plus élevés et plus immédiats pour les cinéastes. La première est un moment où semble se jouer la valeur des années et des efforts

¹¹⁹ M. L'Herbier, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 62-67, 95-96, 122.

¹²⁰ F. Capra, *The Name above the Title*, op. cit., p. 297.

¹²¹ Sur la notion de rite d'institution, voir P. Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, op. cit., p. 187-198.

passés, les chances pour les années à venir, la reconnaissance par les pairs, les critiques, les collaborateurs et l'entourage tous exceptionnellement réunis dans une même salle. Marcel L'Herbier a compté la première de son film *El Dorado* parmi ses plus beaux souvenirs. Lorsqu'il impute les réactions des spectateurs à leur compréhension de ses « intentions secrètes », son récit révèle que sa perception de l'événement était structurée par son sentiment d'être l'auteur du film. Ce discours montre aussi comment cette identité a été confortées par la réception du film par les spectateurs et les critiques. Marcel L'Herbier pouvait d'autant plus percevoir *El Dorado* comme une œuvre personnelle qu'il avait le sentiment que l'enjeu de cette première n'était pas seulement la qualité de l'œuvre et sa carrière de metteur en scène, mais sa vie :

« Dix heures ont sonné au matin brûlant de ce 7 juillet. L'heure du grand verdict est venue pour *El Dorado*. L'étroit Gaumont-Théâtre est sur-comble. Des fervents, des tièdes, des curieux. Toute la critique de A à Z (...). Les lumières s'éteignent et, maîtrisant un orchestre réduit, M.F. Gaillard attaque son onduleuse partition, synchrone séquence par séquence (...). Véritable tour de force pour l'époque et "première" au monde de ce genre !

En ouverture fondue apparaît l'entrée du baïle, un panoramique grossit son nom « El Dorado », puis c'est un travelling avant que coupent brièvement trois intertitres : "Maison de danse... De plaisirs... D'excès", - alors nous sommes au plein cœur de la folie andalouse. Le sort en est jeté. Quel sort ? Le mien. C'est-à-dire ma vie...

La salle était accrochée à l'écran. Jamais je n'avais constaté une attention pareille. Il semblait qu'on sentait, qu'on savait (comment le savait-on ?) qu'il y avait de la révolution dans ces images qui avaient commencé à défiler. On les guettait. Fiévreusement. Dans leurs contours, dans leur signification, dans une musique qui semblait faite à l'image des images comme pour leur donner la plénitude de leur expressivité. Aucune de mes intentions secrètes n'échappait à ces spectateurs médusés. Et à leur traversée de l'écran, elles étaient saluées de murmures ou de battements de mains, comme si on voulait les y retenir. Pour finir, la scène de la mort avec en ombre la dérision grotesque de la vie déchaina (pourquoi le cacher ?) une ovation unanime, et c'est debout que l'on acclama la performance sublime d'Eve Francis.

J'ai un peu honte d'avoir gardé intact dans ma mémoire de trente ans, et de le replacer dans ce livre de mes quatre-vingt-dix ans, le souvenir réconfortant de cette fête d'un matin d'été. Le lendemain, c'était dans les journaux une rafale d'hyperboles. Telles que je n'en ai pas retrouvé de pareilles même pour mes films les plus innovateurs, *La Nuit fantastique* entre autres. C'est pourquoi je les rappelle dans ce qu'elles ont eu peut-être d'excessif. Elles se placent toutes, pour l'essentiel, sous l'égide directe du visionnaire Louis Delluc fondateur – ne l'oublions pas – de la vraie critique filmique. Celui qui cria, dans *Paris-Midi*, pour qualifier *El Dorado* :

"Ça, c'est du cinéma ! Je ne crois pas qu'il y ait d'éloge plus pur à présenter à un metteur en scène français¹²². »

Ce récit de Marcel L'Herbier suggère aussi le rôle des affects des scénaristes, des metteurs en scène et des producteurs sur leurs prétentions à l'appropriation symbolique des films. Plusieurs prétendants au statut d'auteur ont associé leur travail à des peines, des souffrances, des douleurs. Sans être fin psychologue, on peut faire l'hypothèse qu'une partie de ces peines étaient favorisées par leurs luttes pour imposer leurs choix à leurs collaborateurs,

¹²² M. L'Herbier, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 62-63.

pour faire mieux que leurs concurrents et pour se maintenir en activité. L'incertitude quant à la valeur de leur travail pouvait être d'autant plus durement ressentie que l'échec pouvait les exclure de la profession. Mais que l'on se rassure, à en croire certains prétendants au statut d'auteur, les peines de leurs métiers étaient compensées par des joies tout aussi propices à ce qu'ils considèrent les films comme des œuvres personnelles. Jean Delannoy était prêt à renoncer à tout confort et à oublier toutes ses joies et toutes ses peines d'hommes pour « donner vie à un rêve d'ombre et de lumière qui doit aider des millions d'êtres à se sentir meilleurs »¹²³. Comment ce dernier, qui assimilait la réalisation d'un film à une vie tout entière, n'aurait-il pas perçu ses films comme des œuvres personnelles :

« à ceux qui aiment et honorent leur métier, la passion qu'ils apportent à le servir les paie abondamment de toutes leurs peines, si cruelles et si variées qu'elles soient : produire un film, c'est vivre une vie complète, avec ses alliances et ses ruptures, ses amitiés et ses haines, ses querelles et ses réconciliations, ses inquiétudes et ses joies, ses enfantements et ses deuils. Chacune de ces vies nous apporte des contacts sans précédent, nous fait découvrir des réactions humaines différentes, nous enrichit de surprenantes, parfois merveilleuses expériences¹²⁴. »

Ces peines si cruelles et si variées n'étaient peut-être pas plus vives que les regrets des perdants de la course aux moyens de production, au succès et à la reconnaissance, moins disposés à l'ultime exercice d'autocélébration que constitue le geste autobiographique (ou plus en peine de trouver un éditeur). Ces peines n'étaient pas nécessairement plus vives ou plus durables que celles de machinistes mangeant de la poussière et craignant pour leur peau sur les échafaudages des studios, de monteurs aux ateliers sans fenêtre rappelant que « c'est bien le monteur qui monte le film », d'ingénieurs du son regrettant l'isolement de leur cabine et l'oubli d'une fonction pouvant modifier considérablement la valeur de la bande, d'une *script-girl* déplorant la déchéance de son métier, l'éparpillement de ses tâches et de ne plus avoir sa chaise à côté de celle du metteur en scène – tous craignant un chômage certainement moins confortable que celui des auteurs les plus riches et reconnus¹²⁵. Pas plus vives non plus que le mal aux mains, le mal aux yeux et l'ennui qu'éprouvaient peut-être les ouvrières visionnant deux cent fois le même film et l'affuteur de dent de scies Will Jenkins. Pas plus vives encore que les peines des fabricants de fleurs artificielles de la MGM, une tâche que par un hasard de l'histoire un réalisateur raté converti à la littérature décrira comme une source d'abrutissement et un signe de déchéance¹²⁶. Autant de souffrances cinématographiques dont les auteurs n'ont pas, cette

¹²³ Denis Marion (ed.), *Le cinéma par ceux qui le font*, op. cit.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 84.

¹²⁵ Voir « Travailleurs du film. Leurs vœux, leurs revendications », *Le Film français*, 12 janv. 1945p.

¹²⁶ Voir Jean-Pierre Martinet, *Jérôme*, Bordeaux, Finitude, 2008.

fois, revendiqué la responsabilité, mais qui étaient les contreparties, les résultats et certaines des conditions de possibilité de leur appropriation économique et symbolique des films.

La projection de la croyance

Les hiérarchies entre les métiers du cinéma n'avaient pas pour seul fondement la division du travail de production des films. Elles dépendaient aussi de leur diffusion et de leur réception en tant qu'œuvres d'auteurs. On examinera ici comment la notion d'auteur de film a été coproduite par des critiques de cinéma, des diffuseurs de films et des spectateurs.

Les critiques des réalisateurs

Les premiers critiques cinématographiques ont emprunté les principes de classement et de hiérarchisation des œuvres de la critique littéraire et dramatique, et notamment la fonction-auteur. L'attribution des films aux réalisateurs a été un moyen pour les critiques de cinéma de faire valoir des compétences spécialisées.

C'est à la fin des années 1900 qu'a émergé la critique cinématographique en France et aux Etats-Unis¹²⁷. Les premières publications sur le cinéma étaient des revues corporatistes remplissant une fonction publicitaire et d'information professionnelle, comme *Phono-Ciné-Gazette* en France et *Motion Picture World* aux Etats-Unis. Ces revues ont publié les premiers appels au développement d'une critique de cinéma devant permettre d'améliorer la qualité des films. Au cours des années suivantes, la critique cinématographique a trouvé place dans divers types de publications : des revues spécialisées dans la critique de film, des quotidiens et hebdomadaires généralistes et de nombreuses revues culturelles et intellectuelles. Le nombre de ces publications et la place qu'ils accordaient au cinéma ont augmenté continuellement au cours des décennies suivantes et tout particulièrement pendant les années 1920. La multiplication des publications consacrées au cinéma a permis la professionnalisation ou semi-professionnalisation de critiques comme Louis Delluc, René Jeanne, Lucien Wahl, Léon Moussinac et J.-L. Croze en France, Robert Sherwood, John Farrar, Clayton Hamilton, Alexander Bakhsy, Seymour Stern et Gilbert Seldes aux Etats-Unis.

¹²⁷ Voir R. Abel, *French film theory and criticism*, op. cit. et 2 ; Christophe Gauthier, « L'introuvable critique. Légitimation de l'art et hybridation des discours aux sources de la critique cinématographique », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 2008, n° 26, n° 1, p. 51-72 ; R.J. Haberski, *It's Only a Movie!*, op. cit. ; Mattias Frey, *The permanent crisis of film criticism. The anxiety of authority*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, p. 25-60.

De nombreux critiques de cinéma étaient prédisposés à associer les films à des auteurs par leurs activités antérieures et parallèles. Beaucoup d'entre eux avaient d'abord exercé la critique d'autres productions culturelles appréciées en tant qu'œuvres individuelles d'auteurs ou d'artistes. Avant de devenir le rédacteur en chef du *Film*, Louis Delluc avait été critique dramatique pour la revue *Comoedia*. Léon Moussinac a été rédacteur en chef de *Comoedia* avant de devenir le plus important critique communiste des années 1920, période pendant laquelle il écrivait pour *L'Humanité*, *Le Crapouillot* et *Le Mercure de France*. Le critique cinématographique du *Temps*, Emile Willermoz, avait d'abord été critique musical puis biographe de compositeurs comme Gabriel Fauré et Debussy. D'autres critiques étaient ou sont devenus eux-mêmes scénaristes ou réalisateurs de cinéma, comme Louis Delluc en France et Robert Sherwood aux Etats-Unis. Les premières générations de critiques et commentateurs du cinéma comptaient aussi des écrivains dont beaucoup étaient proches des avant-gardes, comme Guillaume Apollinaire, Colette, Philippe Soupault, Louis Aragon, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Robert Desnos et les Italiens Gabriele D'Annunzio et Ricciotto Canudo¹²⁸. Ces écrivains contribuèrent à la valorisation du cinéma, de même que leurs prédécesseurs avaient contribué à la valorisation de nouvelles formes de peinture au 19^e siècle¹²⁹. Ils valorisèrent certains métiers du cinéma et notamment celui de metteur en scène. Par exemple, en 1916, dans sa critique de *Forfaiture*, Colette témoignait du génie sans égal de Cecil B. DeMille¹³⁰. Dans ses « Réflexions sur le septième art » de 1926, Ricciotto Canudo célébrait des metteurs en scène comme Marcel L'Herbier et plaidait pour qu'un film soit l'œuvre d'une seule personne, un « écraniste », à la fois peintre, musicien et poète, exprimant ses émotions à l'écran¹³¹. Des prétendants au statut d'auteur ont également promu leurs conceptions du cinéma dans des revues cinématographiques et dans la presse. Dans les années 1920 et 1930, Germaine Dulac a beaucoup écrit sur le cinéma, ce qu'elle a justifié comme un moyen de préparer l'avènement du cinéma pur retardé par les conditions de production¹³². En 1933, Marcel Pagnol a créé la revue *Les Cahiers du film* pour défendre sa conception du cinéma parlant comme art de l'auteur dramatique.

¹²⁸ Voir R. Abel, *French film theory and criticism*, op. cit. ; Richard Abel, « American Film and the French Literary Avant-Garde (1914-1924) », *Contemporary Literature*, 1976, vol. 17, n° 1, p. 84-109 ; Fabio Andreazza, « La conversion de Pirandello au cinéma », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2006, n° 161-162, p. 32-41.

¹²⁹ Voir P. Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique.*, op. cit., p. 413-447.

¹³⁰ R. Abel, *French film theory and criticism*, op. cit., p. 128.

¹³¹ *Ibid.*, p. 291-303.

¹³² Voir G. Dulac, *Ecrits sur le cinéma*, op. cit.

La critique cinématographique s'est constituée en appréciant les films comme des œuvres individuelles, et cela par opposition à d'autres types de commentaires des films. Pour les critiques de revues spécialisées dans le cinéma et d'autres revues culturelles, apprécier les films en tant qu'œuvres d'auteurs était une manière de distinguer leurs écrits de ceux de revues corporatistes aux fonctions publicitaires. A la différence de journalistes de ces revues, les premiers critiques de cinéma, comme Marc Mario en France et les membres du National Board of Review aux Etats-Unis, entendaient œuvrer à l'éducation du public et à l'amélioration la qualité des films¹³³. Gilbert Seldes a justifié son activité comme un moyen d'aider le lecteur à discerner les bons auteurs des mauvais auteurs, sur le modèle de la critique littéraire¹³⁴. L'assimilation des films à des œuvres d'auteurs a également permis aux critiques de cinéma de se distinguer de critiques dramatiques et littéraires qui regrettaient la concurrence du cinéma sur le théâtre et dévalorisaient le cinéma pour son caractère impersonnel. Dans un article paru en 1915 dans le *New York Times*, un certain Henry MacMahon a dénoncé l'absence de critique adéquate du cinéma au regard des textes consacrés à *Naissance d'une nation*¹³⁵. Il a reproché à la « vieille garde » des critiques de théâtres réputés, comme Walter Prichard Eaton, d'analyser le cinéma comme ils analysaient leur « art vieux » et comme un « drame d'intérieur » plutôt que comme une nouvelle forme d'art plus proche de la musique¹³⁶. A la majorité des critiques de l'époque, Henry MacMahon a opposé une critique de James Shelley Hamilton, qui opposait le théâtre au cinéma et valorisait *Naissance d'une nation* comme une œuvre de D. W. Griffith, dont il considérait que tous les films excellaient et se distinguaient les uns des autres. Empruntée aux autres productions culturelles, la fonction-auteur a ainsi permis aux critiques de cinéma de légitimer l'objet de leurs écrits tout en faisant valoir leurs propres compétences par opposition aux critiques de théâtre.

Dès les années 1930 et par la suite, de nombreux critiques de cinéma ont privilégié l'attribution des films aux réalisateurs. En France, cette définition de l'auteur a été promue dans des publications comme *La Revue du cinéma*, *L'Ecran français*, *Cinémonde*, *Les Cahiers du cinéma* et *Positif*¹³⁷. Aux Etats-Unis, c'était le cas dans des revues comme celle du National

¹³³ C. Gauthier, « L'introuvable critique. Légitimation de l'art et hybridation des discours aux sources de la critique cinématographique », art cit. ; R.J. Haberski, *It's Only a Movie!*, op. cit., p. 9-62.

¹³⁴ Gilbert Seldes, *The Movies Come from America*, New York, Charles Scribner's sons, 1937, p. 6.

¹³⁵ Henry MacMahon, « The Art of the Movies », *New York Times*, 6 juin 1915.

¹³⁶ Voir R.J. Haberski, *It's Only a Movie!*, op. cit., p. 30-32.

¹³⁷ Voir C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, op. cit., p. 233-240 ; Antoine de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968*, Paris, Fayard, 2013 ; Gwénaëlle Le Gras et Geneviève Sellier (eds.), *Cinéma et cinéphilie populaires dans la France d'après-guerre. 1945-1958*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2015.

Board of Review et *Experimental cinema*, puis dans *Hollywood Quarterly*, *Film Quarterly* et *Film Culture*. Gilbert Seldes écrivait en 1937 que l'idée préférée des critiques était que le réalisateur était central dans la fabrication des films¹³⁸. L'attribution des films aux réalisateurs permettaient non seulement de les définir comme des œuvres d'artistes – condition quasiment nécessaire de leur légitimation artistique – mais aussi d'en apprécier les éléments visuels. Les critiques de cinéma pouvaient ainsi valoir leurs compétences et leurs goûts par rapport à des critiques de théâtre qui associaient la (mauvaise) qualité des films à leurs scénarios ou à leurs mauvais usages de la littérature et défendaient parfois l'attribution des films aux scénaristes. Le choix du réalisateur permettait aussi aux critiques de se distinguer de journalistes qui valorisaient plutôt les acteurs et actrices, que ce soit dans d'autres revues ou dans les mêmes revues¹³⁹. Célébrer le réalisateur permettait aussi de valoriser certains films comme des œuvres d'artistes malgré leur caractère commercial et « grand public ». Comme certains réalisateurs, des critiques imputaient ces contraintes commerciales aux producteurs et parfois aux scénaristes. Des critiques français ont glorifié les résistances de réalisateurs hollywoodiens face aux contraintes du mode de production hollywoodien. Dans un livre paru en 1937, Gilbert Seldes a attribué aux réalisateurs la mission de sauver les films de scénarios à la valeur littéraire trop marquée, des mauvaises motivations des scénaristes, de l'égo des stars et de producteurs tenus responsables de la qualité variable des films de certains réalisateurs :

« When one considers that several hundred movies are made annually, it becomes obvious that more dialogue is produced in one year in Hollywood than on the stage in five years. There is simply not enough good dialogue to go round, and that, incidentally, is proof of the comparative insignificance of the writer's part in making moving pictures. Once the general plot has been given, almost any writer who can fit words together will do as well as the best of them. In fact, the best of them have an appalling habit of making a film dialogue unbearably literary. A fashion was set up several years ago of whimsical wisecracks. It came in when the movies were buying smart comedies from the stage. But writers who imagine that their part in a picture is extraordinarily important have taken the wisecracking and whimsicality into sewers and into the frozen Yukon.

One of the functions of the director is to save us from the writer enamoured of his own wit; another is to save us from the players enamoured of their own personality; and a third is to save us from the producers (those who finance the productions) who believe they know what the public wants. And all of this means that the function of the director is to understand the chief purpose of the picture he is making, and know what its total effect ought to be, and to see that all other effects, no matter how desirable in themselves, are made secondary to this one. When I noted before that good directors often do second-rate work when they have second-rate material, I should also have noted as an excuse for them that some of the material they get is so trivial and so meaningless that first-rate work with it is really impossible. All

¹³⁸ G. Seldes, *The Movies Come from America*, op. cit., p. 72.

¹³⁹ Voir C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, op. cit., p. 216-222 ; Gwénaëlle Le Gras et Geneviève Sellier (eds.), *Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre. 1945-1958*, op. cit.

that a director can do with such pictures is be smart and smooth and glib and not make his picture a bore¹⁴⁰. »

Une fois passées les premières années de luttes de définition de l'auteur de film, l'attribution des films aux réalisateurs est devenue une condition d'exercice de la critique et un instrument de lutte entre critiques. Les critiques qui appréciaient les œuvres comme celles des réalisateurs ont constitué un corpus de connaissance sur leurs œuvres et sur leurs vies. Dans les années 1930, la *Revue du cinéma*, éditée par Gallimard, a publié des articles consacrés aux œuvres et aux vies de réalisateurs¹⁴¹. Ces textes pouvaient ensuite être mobilisés par d'autres critiques pour l'appréciation des mêmes films ou d'autres œuvres. En l'absence de formations ou de publications universitaires consacrées au cinéma, la lecture de critiques était, avec la fréquentation assidue de certaines salles de cinéma, ce qui distinguait les critiques ou aspirants critiques de la grande majorité des spectateurs. La connaissance des auteurs acquises par les critiques *via* la lecture de critiques fondait la légitimité de leurs discours et constituaient sans doute une condition de publication de leurs écrits, qui étaient sélectionnés par d'autres critiques considérant eux-mêmes les films comme les œuvres des réalisateurs. Les concurrences entre critiques cinématographiques portaient moins sur l'attribution de la qualité d'auteur au scénariste, au réalisateur ou au producteur que sur la valeur respective des réalisateurs. Les luttes de hiérarchisation des réalisateurs, lors desquelles les critiques rivalisaient pour faire valoir le génie de leurs champions par rapports aux auteurs défendus par d'autres critiques ont largement contribué (et contribuent toujours) à la constitution du capital symbolique collectif des réalisateurs et à leur appropriation de la valeur de leurs films. La fonction-auteur n'était certes pas le seul principe de classement employé par les critiques. Les critiques définissaient et évaluaient aussi les films en fonction de leur nationalité, comme on l'examinera dans un prochain chapitre, ou encore de leurs genres. Mais les écoles nationales et des genres comme le western ou la comédie étant également définis en référence à quelques grands noms, l'appréciation de tel ou tel genre ou école nationale participait aussi de la valorisation de tel ou tel auteur.

La solidarité objective et subjective des critiques et des réalisateurs (et scénaristes) s'est manifestée dans les luttes autour du droit d'auteur. Tandis que les revues corporatives les plus dépendantes des ressources publicitaires des sociétés de production, comme *La Cinématographique française* et *Le Film français*, avaient plutôt tendance à ne pas prendre position au sujet du droit d'auteur et à publier les prises de position de tous les intéressés, les

¹⁴⁰ G. Seldes, *The Movies Come from America*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁴¹ Voir C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, *op. cit.*, p. 235-237.

revues spécialisées dans la critique de cinéma se sont plus clairement prononcées en faveur de l'attribution de la propriété des films aux scénaristes et aux réalisateurs. Dans son premier numéro, *Hollywood Quarterly* a publié les articles en faveur d'un droit moral pour les scénaristes. Les *Cahiers du cinéma* ont publié des articles sur la Fédération internationale des auteurs de films sans se faire écho aux travaux de la fédération internationale des producteurs.

Les salles de cinéma d'auteur

Pour mesurer l'importance des salles de cinéma dans la construction de la fonction-auteur, il faut d'abord se souvenir qu'elles ont longtemps été le seul mode de diffusion des films. En introduction d'un éloge de Fritz Lang, François Truffaut a envié les critiques littéraires pouvant se rendre à la bibliothèque pour consulter les œuvres complètes d'un écrivain tandis que les films d'un cinéaste étaient rarement diffusés en même temps¹⁴². Il expliquait avoir pu écrire son texte grâce aux reprises de cinq films de Fritz Lang dans des « salles de quartier », au Parnasse et à la Cinémathèque française.

La plupart des salles participaient a minima à l'attribution des films à des auteurs en affichant sur leurs devantures les noms des réalisateurs, des scénaristes, des producteurs, aux côtés de ceux des acteurs et actrices. Les lieux de diffusion qui ont joué le rôle le plus important dans la diffusion de la fonction-auteur ont été créés dans les années 1920 : les ciné-clubs et les salles de cinéma dites spécialisées en France (aujourd'hui d'art et d'essai) et leurs équivalents américains, les *film societies* et les *little art theatres* (ensuite nommés *art house theatres* ou *art theatres*)¹⁴³. Souvent moins rentables que les salles dites commerciales, nombre de ces salles spécialisées ont fait faillite. Elles se sont néanmoins multipliées au cours des décennies postérieures et surtout après-guerre. En France, il existait une vingtaine de ciné-clubs dans les années 1930. En 1927, on comptait au moins 19 *little theatres* répartis entre les plus grandes villes américaines, dont Los Angeles et surtout New York. En 1952, on estimait à 470 le nombre de *art houses* aux Etats-Unis, ce qui représentait au maximum un vingtième de l'ensemble des salles, mais l'un des rares segments du marché à connaître une augmentation de fréquentation à cette période. Ces salles étaient très inégalement réparties sur les territoires

¹⁴² François Truffaut, « Aimer Fritz Lang », *Cahiers du cinéma*, n°31, janvier 1954, p. 52-54.

¹⁴³ Voir R. Abel, *French cinema, op. cit.*, p. 251-260 ; Christophe Gauthier, *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, Ecole Nationale Des Chartes, 1999 ; C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960, op. cit.*, p. 226-233 ; Aurélie Pinto, *Les salles de cinéma d'art et d'essai : sociologie d'un label culturel entre marché politique et politique publique*, Université de Picardie Jules Verne, Amiens, 2012, p. 41-87 ; Douglas Gomery, *Shared Pleasures: A History Of Movie Presentation In The United States*, Madison, University of Wisconsin Press, 1992, p. 171-196.

français et américain : elles étaient concentrées dans les grandes villes et surtout à Paris (sur la rive gauche) et à New York (environ 40% des 200 *art houses* du pays se situaient à Manhattan), c'est-à-dire à proximité d'autres lieux de vie des spectateurs les mieux dotés en capital culturel. A partir des années 1930 ce réseau de diffusion a été complété par la Cinémathèque française et la Film Library du Museum of Modern Art, qui cumulaient les fonctions de conservation et de diffusion de films choisis pour leur valeur culturelle.

Ces salles et ciné-clubs ont souvent été fondés, programmés ou animés par des critiques de cinéma et avec le soutien de leur associations professionnelles, le National Board of Review et l'Association française de la critique. Les ciné-clubs français ont été cofondés, animés ou soutenus par des réalisateurs, scénaristes et critiques qui ont participé aux luttes de définition de l'auteur de film, comme Louis Delluc, Léon Moussinac, Germaine Dulac, Léon Poirier, René Clair et Marcel L'Herbier. Les ciné-clubs et les salles spécialisées ont favorisé l'usage de la fonction-auteur *via* leur programmation. Ils projetaient des films suffisamment rares dans les autres salles pour être jugés d'une valeur exceptionnelle et irréductible à leur popularité. Ces lieux de diffusion pouvaient définir leur programmation, au moins en partie, sur la base de la réputation de tel ou tel auteur, plutôt qu'en fonction du genre et de l'histoire du film, de la célébrité des acteurs et actrices ou des ventes du livre adapté. A la différence de la majorité des salles, ils diffusaient des films anciens, ce qui permettait aux spectateurs d'apprécier les films d'un auteur au regard de ses travaux antérieurs. A travers la diffusion d'œuvres anciennes, ils permettaient ainsi la connaissance et la valorisation de films et d'auteurs reconnus comme classiques, à l'aune desquels pouvaient être mesurée la valeur d'autres films et d'autres auteurs anciens ou contemporains. En suivant sans doute le modèle du musée ou des salles de concert et de théâtre, les ciné-clubs et les salles d'exclusivité ont aussi inventé l'un des principaux instruments de construction de l'œuvre d'un auteur et de consécration des auteurs : la rétrospective. En 1926, le cinéma new-yorkais le *Cameo* a consacré deux semaines à la présentation du « répertoire » d'Ernst Lubitsch¹⁴⁴. Entre 1940 et 1953, la Film Library du MoMA a organisé des rétrospective consacrées à des réalisateurs consacrés (D. W. Griffith, John Ford et Charlie Chaplin), ainsi qu'au producteur Samuel Goldwyn, à la société United Artists et à l'actrice Marlene Dietrich¹⁴⁵.

Les salles spécialisées et ciné-clubs ont aussi contribué à la diffusion de la fonction-auteur à travers leur travail de médiation et la sélection de leur clientèle. Les directeurs de salles

¹⁴⁴ T. Guzman, « The Little Theatre Movement », art cit.p. 267.

¹⁴⁵ P. Decherney, *Hollywood and the culture elite*, op. cit., p. 159-160.

et les animateurs de ciné-club, qui étaient souvent des critiques de cinéma, parfois des metteurs en scène, entendaient œuvrer à l'« éducation » du public. L'animation des séances pouvait inclure la comparaison des œuvres d'un même auteur et de différents auteurs. L'animation, la programmation et la localisation de ces salles permettait la formation et la concentration d'un public adoptant la fonction-auteur comme principe de classement et d'évaluation des œuvres. Certains ciné-clubs ont été fondés dans le but d'attirer et de former un public d'intellectuels des classes supérieures. En 1927, un critique présentait le *Little Theatre Movement* comme une première tentative de discrimination entre deux classes de spectateurs et de films en sélectionnant un public intelligent et de bon goût des spectateurs indolents attirés par la bassesse¹⁴⁶. Des ciné-clubs fondés et animés par des proches du Parti communiste, comme Les Amis de Spartacus et Ciné-Liberté, ont également cherché à éduquer la classe ouvrière et rassemblé plusieurs dizaines de milliers de membres.

Les salles de cinéma spécialisées, les ciné-clubs et les cinémathèques assuraient les fonctions de consécration des auteurs et de différenciation des goûts du public que pouvaient plus difficilement tenir les sociétés de production, qui étaient contraintes de diffuser rapidement leurs films au plus grand nombre pour couvrir leurs dépenses et obtenir les capitaux nécessaires à de nouvelles productions. Les salles pouvaient quant à elles rentabiliser leurs dépenses par la diffusion de films anciens ou contemporains s'adressant à un public relativement restreint. Comme les salles d'art et essai contemporaines, à travers leurs choix de programmation, leur travail de médiation et la sélection de leurs clientèles, des directeurs de salles, les animateurs de ciné-clubs et leurs espaces de diffusion ont acquis une réputation auprès de cinéphiles qui s'apparente à celle dont bénéficiaient certaines galeries pour les amateurs d'arts et les maisons d'édition prestigieuses pour les plus lettrés¹⁴⁷. L'amour de ces lieux encourageait leur fréquentation assidue par certains spectateurs et a participé à la constitution d'une cinéphilie centrée sur les œuvres des réalisateurs. Henri Langlois, qui fut le cofondateur aimé et l'animateur d'un des lieux les plus aimés des cinéphiles, la Cinémathèque française, attribuait lui-même les films à des auteurs qu'il faisait naître très tôt : « On peut donc dire que si Lumière fut le premier des cinéastes, George Méliès fut le premier des auteurs de films »¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Cité dans T. Guzman, « The Little Theatre Movement », art cit., p. 282-283.

¹⁴⁷ Voir A. Pinto, *Les salles de cinéma d'art et d'essai : sociologie d'un label culturel entre marché politique et politique publique*, op. cit. ; R. Moulin, « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines », art cit. ; P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 246-247 ; P. Bourdieu, « Une révolution conservatrice dans l'édition », art cit.

¹⁴⁸ Henri Langlois, « Soixante ans d'art cinématographique (1895-1955) », 1955, reproduit dans Henri Langlois, *Trois cents ans de cinéma. Ecrits*, Paris, Cahiers du cinéma - Cinémathèque française - Fondation européenne des Métiers de l'Image et du Son, 1986, p. 21.

Très inégalement répartie au sein de la population, la connaissance des auteurs de films a permis à des cinéphiles de faire de leurs pratiques cinématographiques une composante de leur capital culturel. On se limitera ici au cas français.

Les spectateurs connaissant les prétendants au statut d'auteur de film et appréciant les films comme leurs œuvres ne constituaient qu'une toute petite minorité du public. La fréquentation du cinéma a été une pratique très répandue dans toutes les classes sociales, communes aux hommes et femmes et à des personnes de différentes classes d'âge¹⁴⁹. Elle était cependant moins fréquente parmi les personnes pauvres et peu diplômées, parmi les femmes, parmi les personnes âgées ou d'âge moyen, ainsi que parmi les habitants de zones rurales ou de petites villes. La connaissance des réalisateurs, des scénaristes ou des producteurs était minoritaire ou très minoritaire parmi toutes les fractions du public, qu'on les distingue en fonction de leurs propriétés sociodémographiques ou de la fréquence de leurs sorties au cinéma. Selon une enquête menée en 1954, pour le compte du Centre national de la cinématographie, auprès de 2 000 personnes de plus de 15 ans résidant dans des agglomérations de plus de 2 000 habitants, huit dixièmes des spectateurs sélectionnaient un film avant de se rendre au cinéma et un tiers de ces derniers choisissaient le film en fonction des critiques et du générique¹⁵⁰. Parmi la minorité sélectionnant un film en fonction de leurs génériques, 89% des spectateurs choisissaient en fonction des vedettes, 31% en fonction du metteur en scène et 14% en fonction du scénariste. La sélection des films avant la venue au cinéma était plus fréquente dans les grandes villes, chez les personnes de plus de 40 ans et dans la « grande bourgeoisie (industriels, hauts-fonctionnaires grands propriétaires terriens, professions libérales) », qui représentait 10% de l'échantillon. La « grande bourgeoisie » et les Parisiens accordaient davantage d'importance aux critiques, tandis que la classe des « économiquement faibles (chômeurs, petits retraités, journaliers, ouvriers à capacité réduite) », qui constituait 20% de l'échantillon, prêtait plutôt attention aux affiches des films. Les personnes se rendant au cinéma plus de 50 fois par an – contre 18 fois par an en moyenne dans l'échantillon – étaient plus nombreuses à choisir les films en fonction des noms des acteurs, des réalisateurs et des scénaristes. Les spectateurs les plus assidus étaient surreprésentés dans les grandes villes, chez les hommes, chez les moins de

¹⁴⁹ Voir Richard Butsch, *The Making of American Audiences: From Stage to Television, 1750-1990*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 139-172 ; Institut Dourdin (ed.), *Etude du marché du cinéma*, Paris, CNC, 1958.

¹⁵⁰ Voir Institut Dourdin (ed.), *Etude du marché du cinéma*, *op. cit.*

25 ans et parmi « la moyenne bourgeoisie (industriels, propriétaires terriens, commerçants, professions libérales, fonctionnaires, cadres supérieurs de l'industrie et du commerce) » et la « classe laborieuse (ouvriers, employés, petits fonctionnaires, petits commerçants, artisans, agriculteurs, ouvriers agricoles) », qui représentaient respectivement 25% et 45% de l'échantillon. Le public des ciné-club, qui était le plus susceptible d'acquérir des connaissances sur les auteurs de films, ne représentait que 4% des personnes interrogées.

Tableau 4. 2. Répartition des connaissances des auteurs dans l'espace social français des années 1960. Source : Pierre Bourdieu, *La distinction*, p. 617

Classes et fractions de classe	Effectif	Nombre de metteurs en scène connus parmi une liste de vingt films		
		Aucun	1 à 3	4 et plus
Classes populaires	166	89%	10%	2%
Artisans, petits commerçants	100	80%	18%	2%
Employés, cadres moyens	287	59%	37%	4%
Techniciens, instituteurs	78	56%	32%	11%
Petite bourgeoisie nouvelle	119	39%	44%	17%
Classes moyennes	584	58%	35%	7%
Patrons de l'industrie et du commerce	102	61%	29%	10%
Cadres, ingénieurs	232	52%	39%	9%
Professions libérales	52	42%	38%	19%
Professeurs, producteurs artistiques	81	22%	46%	32%
Classes supérieures	467	47%	38%	15%

Il est très probable que dès cette époque, les spectateurs usant de la fonction-auteur aient été surreprésentés parmi les personnes les mieux dotées en capital culturel. C'est ce que suggèrent les résultats d'une enquête menée dans les années 1960 et publiés dans *La distinction* (voir le tableau 4.2.)¹⁵¹. D'après Pierre Bourdieu, la connaissance des metteurs en scène est alors corrélée au capital culturel et ne dépend pas seulement de l'intensité de la fréquentation des salles. Plus les personnes sont diplômées, plus elles sont susceptibles de connaître les metteurs en scène, même si cette connaissance est minoritaire chez les spectateurs de tout niveau d'études. Seuls 5% des titulaires d'un diplôme élémentaire interrogés pouvaient citer

¹⁵¹ P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, op. cit., p. 26-28, 68-69, 96, 297-298, 306, 330, 376, 416-418 et 617.

quatre metteurs en scène à partir d'une liste de vingt films, contre 22% des personnes ayant suivi des études supérieures. A niveau d'études égal, la connaissance des metteurs en scène est favorisée par le capital culturel hérité des personnes interrogées. Plus fréquente parmi la bourgeoisie et la petite bourgeoisie, la connaissance des réalisateurs est plus répandue parmi les fractions culturellement dominantes et économiquement dominées de ces classes, comme les professeurs du supérieur et du secondaire, les artistes, les intermédiaires culturels et les professions médico-sociales (par opposition aux patrons, cadres et employés de l'industrie et du commerce de biens non culturels).

Pour une très petite minorité de spectateurs, qui s'autoproclamaient « cinéphiles » et qui ont été désignés comme tels par des historiens comme Christophe Gauthier et Antoine de Baecque, la fonction-auteur était l'un des premiers principes de sélection et d'évaluation des œuvres¹⁵². Souvent bien dotés en capital culturel hérité ou acquis à l'école, ces spectateurs pouvaient être disposés à associer les films à des auteurs par leurs consommations d'autres biens culturels appréciés comme des œuvres d'artistes ou d'auteurs (livres, compositions musicales, pièces de théâtre etc.). Comme l'a relevé Christophe Gauthier, la première génération de cinéphiles comprenait des amateurs de théâtre et de spectacles. Mais la connaissance et l'appréciation des auteurs de films étaient surtout rendues possibles par leurs expériences de spectateurs de cinéma. Les cinéphiles se caractérisaient par une fréquentation très assidue des salles, et notamment des salles spécialisées et des ciné-clubs où ils pouvaient voir les films anciens ou récents d'auteurs appréciés par les critiques et acquérir des connaissances complémentaires dans le cadre de leurs débats. Ces cinéphiles se familiarisaient aussi avec la fonction-auteur et les œuvres d'auteurs à travers leurs lectures de la presse cinématographique et de livres consacrés au cinéma. Les connaissances et appréciations des auteurs se transmettaient et se construisaient entre les cinéphiles eux-mêmes, qui fréquentaient les mêmes salles, les mêmes cafés, les mêmes universités, les mêmes quartiers, où ils trouvaient des occasions de discuter du cinéma et de débattre de tel ou tel auteur tout en nouant ou en entretenant des relations d'amitié, de camaraderie ou d'inimitié. Certains cinéphiles produisaient et accumulaient aussi des connaissances sur les auteurs en rédigeant des filmographies et des critiques de films, non publiées ou publiées dans de petites revues.

Acquise *via* ces pratiques de spectateurs, de lecteurs de critiques ou de critiques amateurs, la connaissance et l'appréciation des œuvres d'auteur structurait et différenciait en

¹⁵² Voir C. Gauthier, *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, *op. cit.* ; A. de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968*, *op. cit.*

retour les pratiques et les goûts des « cinéphiles ». Leurs connaissances et principes de classement des œuvres les orientaient vers la consommation de films plus anciens, rares et/ou plus appréciés par les critiques, ainsi que vers les salles indépendantes et les ciné-clubs. La connaissance et l'appréciation des auteurs influençait aussi l'appréciation d'œuvres particulières, qui s'effectuait en partie via la comparaison avec des œuvres d'un même auteur ou d'autres auteurs, voire d'écrivains et d'artistes. Les connaissances accumulées par les cinéphiles les encourageaient à discuter avec d'autres spectateurs aux goûts proches et partageant les mêmes principes de classement de œuvres, ainsi qu'à lire la presse cinématographique, à écriture de textes sur le cinéma et à fréquentation certaines salles – autant d'éléments favorisant leur intérêt pour le cinéma. L'usage de la fonction-auteur, et plus généralement la « cinéphilie », généraient ainsi certaines de leurs conditions de reproduction et de transmission à un nombre restreint de spectateurs.

La connaissance et l'appréciation des films comme œuvres des auteurs procuraient aussi aux spectateurs des profits de distinction. Elle distinguait d'abord ces cinéphiles de la majorité des spectateurs de cinéma et tout particulièrement de membres des classes populaires aux fréquentations plus rares, plus tournées vers les films récents et les salles non spécialisées. Les cinéphiles se distinguaient aussi de lecteurs et de spectateurs tout aussi ou mieux dotés en capital culturel mais dont les pratiques culturelles étaient plus variées et/ou moins orientées vers le cinéma, comme les étudiants se rendant davantage au théâtre, au musée ou dans les salles de musique. La cinéphilie s'est opposée à la « cinéphobie » répandue chez les amateurs de théâtre. Des cinéphiles ont dénoncé le « snobisme » de certains spectateurs et notamment des « intellectuels » auxquels ils opposaient leurs propres goûts (voire ceux de la « foule »). Dans un article paru en 1928, un certain Goreloff opposait trois catégories de spectateurs : les cinéphiles capables de distinguer du premier coup d'œil un chef-d'œuvre en le comparant à d'autres films, les snobs voyant dans le cinéma la décadence de l'art ou n'appréciant que l'avant-garde, et enfin le « grand public » parlant quelquefois d'artiste et d'œuvre d'art mais sans « mesurer tout le contenu de ce terme réservé »¹⁵³.

Les cinéphiles les plus « auteuristes » se distinguaient aussi d'autres espèces de cinéphiles, c'est à dire de spectateurs assidus, qui lisaient la presse cinématographique, qui fréquentaient d'autres amateurs de cinéma, mais qui n'appréciaient pas pour autant les films en tant qu'œuvres des réalisateurs. Les disciples des auteurs de films se distinguaient notamment

¹⁵³ Goreloff, « Hands' off », *On tourne*, n°8, octobre 1928, p. 4. Reproduit dans C. Gauthier, *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, op. cit., p. 272.

des spectatrices appréciant les films au regard des performances des comédiens et comédiennes. Le courrier des lecteurs de la revue à grand tirage *Ciné-monde*, qui était principalement un courrier des lectrices, s'attachait beaucoup plus aux personnalités et performances des vedettes qu'aux réalisateurs de films¹⁵⁴. Dès les années 1920, des critiques de cinéma ont opposé leurs goûts et manières de percevoir et d'apprécier les films de la figure fantasmée de la spectatrice amoureuse des vedettes, qui s'identifierait aux héroïnes des films et privilégierait les drames d'amours et les ciné-romans en pleurant devant un film représentant le « roman de sa propre vie »¹⁵⁵. L'appréciation du cinéma comme œuvres d'auteurs se distinguait également de la cinéphilie « populaire » de certains ouvriers de Longwy étudiés par Fabrice Montebello, qui choisissaient et évaluaient les films en fonction de leurs sujets et de la performance des comédiens¹⁵⁶. Absents des salles les plus prisées par les cinéphiles auteuristes, ces « cinéphiles » étaient susceptibles d'être invisibles, invisibilisés ou fondus dans la « foule » par les cinéphiles les plus « auteuristes ». Les adeptes des auteurs se distinguaient aussi de la fraction la moins étudiée du public de cinéma : les enfants et les adolescents, qui constituaient jusqu'à un quart ou un tiers du public et s'y rendaient parfois plusieurs fois par semaine¹⁵⁷. On peut faire l'hypothèse que ces derniers appréciaient plutôt les films pour leurs personnages, histoires et images, et les salles comme des salles de jeu, de camaraderie et de flirts d'enfants et d'adolescents¹⁵⁸.

Pour finir, la célébration des œuvres de tel ou tel auteur permettait à des spectateurs de faire valoir leur goût par rapport à ceux d'autres cinéphiles (spectateurs, critiques ou professionnels du cinéma), avec qui ils étaient plus directement en contact et en concurrence pour la définition de la valeur cinématographique, ainsi que pour l'exercice des activités de critique, voire pour l'accès aux professions cinématographiques. Très documentées, les querelles de chapelles cinéphiles, qui opposaient les spectateurs et animateurs de tel ou tel cinéclub, les lecteurs et critiques de telle ou telle revue (comme les *Cahiers du cinéma* et

¹⁵⁴ Ce courrier des lecteurs n'était pas exempt d'évaluations des contributions des réalisateurs, mais ces dernières portaient seulement sur les plus célèbres d'entre eux et écrites principalement par des hommes. Voir Geneviève Sellier, « Les goûts des spectateurs ordinaires : un paysage contrasté », in Gwénaëlle Le Gras et Geneviève Sellier (eds.), *Cinéma et cinéphilie populaires dans la France d'après-guerre. 1945-1958*, op. cit., p. 240-245.

¹⁵⁵ C. Gauthier, *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, op. cit., p. 248.

¹⁵⁶ Voir Fabrice Montebello, *Spectacle cinématographique et classe ouvrière. Longwy (1944-1960)*, thèse de doctorat sous la direction de Yves Lequin et Heinz-Gerhard Haupt, Université Lyon 2, 1997, p. 262-456.

¹⁵⁷ Sur la place des enfants parmi les spectateurs de cinéma américains des années 1900 aux années 1930, voir R. Butsch, *The Making of American Audiences*, op. cit., p. 139-172.

¹⁵⁸ C'est ce que suggèrent des évocations littéraires de découvertes du cinéma par des enfants et une adolescente. Voir Monique Wittig, *L'Opoponax*, Paris, Minuit, 1983, p. 257-258 ; Jean Gabriel, *Histoire du cinéma à Saint-Etienne. 1896-1984*, 1984, p. 79-82 ; Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique*, in Marguerite Duras, *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Gallimard, 1997, p. 261-262.

Positif), ou encore des cinéphiles de différentes générations et orientations politiques, avaient pour instrument et pour enjeu l'évaluation des mérites de tel ou tel auteur de film. Bref, la célébration d'auteurs de films permettait à des cinéphiles de se distinguer d'à peu près tout le monde, comme en témoignent ces mots de l'un d'entre eux :

« Les circonstances ont voulu que je voie deux fois *Ali Baba* dans une petite salle sans ambiance avant que de le revoir enfin dans un cadre combien plus adéquat, un soir de réveillon au milieu des cinq mille spectateurs du Gaumont-Palace parmi lesquels – selon Renoir – trois personnes seulement peuvent "comprendre". Est-il nécessaire de préciser que je me rangeai d'emblée parmi ces trois élus, suspectant même jusqu'à l'existence des deux autres ¹⁵⁹ ? »

Par sa rareté et ses usages dans les luttes symboliques opposant tout type de spectateurs, la fonction-auteur permettait à certains spectateurs de considérer leurs pratiques cinématographiques comme la manifestation d'une compétence et d'une personnalité exceptionnelle, qui était en affinité avec la célébration d'auteurs eux-mêmes perçus comme exceptionnels et incompris. Plus généralement, le culte de certains réalisateurs était sans doute favorisé par l'homologie entre la position des réalisateurs de films dans la division du travail cinématographique et culturelle et celle des cinéphiles dans l'espace des goûts et dans l'espace social¹⁶⁰. Une fraction au moins des cinéphiles étaient encouragés à glorifier la lutte (supposée) des réalisateurs contre l'industrie, le commerce et les producteurs et les « techniciens » en revendiquant des goûts pour des films peu vus ou appréciés par le « grand public », ainsi que par leur appartenance à la fraction économiquement dominée et culturellement dominante de la (petite) bourgeoisie, qui les distinguait aussi bien des (futurs) patrons ou cadres de l'industrie et du commerce que de leurs ouvriers et contremaîtres. On peut aussi faire l'hypothèse que la lutte des réalisateurs contre les scénaristes, les « films de scénaristes » et la littérature a été célébrée par des cinéphiles moins bien dotés en capital littéraire que les lecteurs de l'avant-garde littéraire de leur époque. En tant que jeunes hommes aux sociabilités cinématographiques essentiellement masculines, qui dévalorisaient les points de vue des spectatrices, les « cinéphiles » pouvaient aussi se retrouver dans les représentations érotisantes et sexistes des actrices et des personnages féminins, ainsi que dans les conceptions virilistes et sexistes du métier de réalisateurs que l'on examinera dans le chapitre suivant.

Si la cinéphilie « auteuriste » a pu constituer une école de complément ou de substitution pour bon nombre de réalisateurs, et évidemment pour les réalisateurs de la Nouvelle Vague, ce

¹⁵⁹ François Truffaut, « Ali Baba et la "Politique des Auteurs" », *Cahiers du cinéma*, n°44, février 1955, p. 45-47.

¹⁶⁰ Sur les phénomènes d'homologie entre la position des créateurs dans les champs de production culturelle et la position des consommateurs dans l'espace social, voir P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, *op. cit.*, p. 19 et 255-285.

n'est donc pas seulement en tant que moyen de constituer une passion pour le cinéma et d'accumuler des connaissances sur la mise en scène. Les relations et les luttes de distinction entre les disciples des auteurs et d'autres spectateurs étaient aussi l'occasion d'acquérir, ou du moins d'entretenir, un point de vue sur la division du travail cinématographique et la division du travail social homologue à celui des réalisateurs. Les cinéphiles, bien plus nombreux, qui sont plutôt devenus assistants-réalisateurs, techniciens du cinéma, directeurs de salles d'art et essai, critiques, ou encore historien et sociologue, étaient quant à eux enclins à adhérer et légitimer les hiérarchies professionnelles et sociales qui fondaient leurs goûts, dégoûts, plaisirs et déplaisirs de spectateurs.

Toutes les associations entre films et auteurs évoquées jusqu'à présent reposaient sur l'appréciation de marchandises dont certaines propriétés étaient propices à leur attribution à des auteurs. Les tâches, le pouvoir et les postes des prétendants au statut d'auteur leur permettaient d'affecter les propriétés formelles et distinctives des films et d'y imprimer des goûts, des idées et des savoir-faire – des styles – parfois suffisamment stables et singuliers pour être reconnues de films en films par des spectateurs y prêtant attention. Cela ne veut pas dire que ce qui était perçu et apprécié comme le style d'un auteur résultait seulement du travail de cet auteur. Ce que les spectateurs attribuaient aux auteurs pouvait par exemple inclure le travail, des goûts et des savoir-faire de leurs collaborateurs éphémères ou réguliers, ou l'usage de mêmes machines et techniques. Les actes de reconnaissance et de (re)création des auteurs par les critiques et les spectateurs impliquaient que ces derniers se familiarisent avec l'usage de la fonction-auteur, à travers leurs expériences de spectateurs de cinéma et leurs consommations d'autres biens culturels.

On évoquera pour finir une condition essentielle de tous les phénomènes étudiés ici, et tout particulièrement de l'interdépendance entre la division hiérarchisée du travail de fabrication des films et la valorisation des auteurs par les diffuseurs, les critiques et les spectateurs : la « signature » des films. La signature des tableaux, des sculptures et des écrits a déjà été analysée en tant que condition de possibilité de leur attribution à des personnes, de leur association à l'art et à la littérature et de la différenciation de l'art et de la littérature par rapport à d'autres marchandises¹⁶¹. Le cinéma ne fait pas exception. Certaines des premières personnes à être identifiées comme des auteurs de films, comme D. W. Griffith, ont affiché leurs noms

¹⁶¹ Voir M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », texte cité ; R. Chartier, *L'ordre des livres*, op. cit. chapitre 2 ; N. Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'Age classique*, op. cit., p. 109-114 ; Nathalie Heinich, « La signature comme indicateur d'artification », *Sociétés & Représentations*, 2008, n° 25, p. 97-106 ; Charlotte Guichard, « La signature dans le tableau aux XVIIe et XVIIIe siècles : identité, réputation et marché de l'art », *Sociétés & Représentations*, 2008, n° 25, p. 47-77.

dans des publicités et s'en sont servi à des fins promotionnelles¹⁶². Comme on l'a vu, la mention des noms des prétendants au statut d'auteur fut une des premières revendications de leurs organisations professionnelles. Les organisations de scénaristes et de réalisateurs français et américains, puis d'autres groupes professionnels, parvinrent à rendre obligatoire la mention de leurs noms sur les génériques et publicités des films, *via* la loi française sur le droit d'auteur et les conventions collectives américaines¹⁶³.

Ainsi la division du travail cinématographique a-t-elle produit des auteurs tout en produisant des films et produit des films tout en produisant des auteurs. On voit qu'il n'y a pas de contradiction entre le caractère « collectif » de la fabrication d'un film et son attribution à une seule personne. Des travailleurs ont pu se définir comme des auteurs et être reconnus comme tels grâce à diverses relations de production, de diffusion et de réception des films. Du côté de la production, l'émergence et les luttes de définition des auteurs ont été favorisées par la concentration de pouvoirs, de tâches et de postes valorisés ou valorisables. Les scénaristes, les producteurs et les réalisateurs devaient leurs prétentions à l'appropriation des films à leurs positions respectives dans une division hiérarchisée du travail de fabrication des œuvres. L'existence des auteurs résulte aussi des concurrences et inégalités entre les travailleurs et les entreprises cinématographiques. Des travailleurs ont pu se définir comme des auteurs à la faveur des luttes inter et intraprofessionnelles qui ponctuaient et structuraient leurs carrières et de la reconnaissance qui leur était accordée par d'autres professionnels, par les critiques de cinéma, par les diffuseurs et par les spectateurs. L'attribution des films à des auteurs a également été favorisée par de fortes inégalités de reconnaissance et de popularité entre les films, ainsi que par la différenciation relative de la valeur esthétique ou cinématographique des œuvres par rapport à leur popularité. Ces inégalités entretiennent la croyance dans le talent ou le génie d'une petite minorité de professionnels auxquels sont attribuées les qualités des films, ce qui les grandit par rapport à d'autres membres de leurs professions et à d'autres groupes professionnels et leur permet de se définir comme des auteurs en dévalorisant une fraction de leur groupe professionnel. Du côté de la diffusion et de la réception des films, la reconnaissance et l'existence des auteurs résultent des usages de la fonction-auteur par des diffuseurs, des critiques et une fraction des spectateurs de cinéma. Leurs références aux noms d'auteurs leur

¹⁶² Voir Tom Gunning, « D. W. Griffith: Historical Figure, Film Director, and Ideological Shadow », in Virginia Wright Wexman (ed.), *Film and authorship*, *op. cit.*, p. 181-191

¹⁶³ Voir C.L. Fisk, « The Role of Private Intellectual Property Rights in Markets for Labor and Ideas », *art cit.* ; C.L. Fisk, « The Jurisdiction of the Writers Guild to Determine Authorship of Movies and Television Programs », *art cit.*

ont permis de développer des connaissances, des savoir-faire et des goûts qui les distinguent d'autres critiques, spectateurs et diffuseurs et leur assuraient une clientèle, un lectorat, des plaisirs, des profits de distinction et des solidarités cinéphiliques.

Propice à l'émergence des auteurs et de leurs luttes de définition, la division du travail cinématographique a en retour été structurée par ces luttes et par l'existence des auteurs. Les luttes de définition de l'auteur ont contribué à la délimitation et à la (dé)valorisation de divers faisceaux de tâches, à la concentration du pouvoir et au cumul de différents postes. Les hiérarchies entre les œuvres ont été en partie définies sur la base de hiérarchies entre les auteurs. Le fait que certains professionnels se définissent comme des auteurs a encouragé des critiques et des spectateurs et à les percevoir comme tels, et réciproquement.

L'ordre d'exposition de ce chapitre ne doit pas suggérer le primat de la production, au sens restreint de fabrication, sur la diffusion et la réception des films, qui sont également des activités productrices de valeur cinématographique - ce qu'occulte en partie l'attribution de la valeur des films aux auteurs¹⁶⁴. Les contributions de la fabrication, de la diffusion et de la réception des films à l'existence des auteurs sont impondérables et surtout interdépendantes. Les tâches, le pouvoir et les postes des scénaristes, des producteurs et des réalisateurs leur permettaient d'influencer les caractéristiques des films auxquels prêtaient attention les spectateurs et confortaient ainsi leurs usages de la fonction-auteur. Réciproquement, la reconnaissance acquise par les auteurs auprès des spectateurs et des critiques les encourageaient à se définir comme des auteurs et renforçait leur pouvoir et leur prestige auprès de leurs collaborateurs et subordonnés. Tous les participants à la production, à la diffusion et à la réception des films participaient à la constitution d'inégalités de diffusion et de reconnaissance entre les œuvres, qui renforçaient la reconnaissance et le pouvoir de certains professionnels, tout en permettant aux spectateurs de valoriser leurs goûts et pratiques cinématographiques.

Ces interdépendances suggèrent un autre phénomène difficile à prouver. A la suite de Robert Merton et d'Everett Hughes, qui définissait comme la « carrière » d'un groupe professionnel les changements de son métier et de sa place dans la division du travail social, on peut estimer que les groupes professionnels qui ont prétendu au statut d'auteur, et tout particulièrement les réalisateurs, ont bénéficié d'un effet Saint Matthieu à l'échelle d'un

¹⁶⁴ En exposant l'idéologie charismatique du créateur, Pierre Bourdieu constatait que l'unité ou le processus de production de la valeur littéraire artistique était mal défini s'il était restreint au « producteur apparent ». Il intégrait à ce processus de production les diffuseurs des œuvres et leurs consommateurs. Voir P. Bourdieu, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », art. cit. p. 5-6. Voir aussi *Id.* P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 375.

groupe¹⁶⁵. Les modestes avantages en termes de pouvoir et de reconnaissance qui distinguaient ces groupes de leurs collaborateurs au début du 20^e siècle, alors que l'activité cinématographique étaient alors peu connue et valorisée, ont favorisé la constitution de très fortes inégalités de pouvoir et surtout de reconnaissance au cours des décennies qui ont suivi, lors desquelles l'attribution des films à des auteurs a servi à valoriser le cinéma dans son ensemble. Tandis que les opérateurs pouvaient assez aisément revendiquer une importance aussi grande que celle du metteur en scène dans les années 1910 et 1920¹⁶⁶ – ou s'assimiler à des compositeurs ou à des artistes en ne rencontrant pas beaucoup plus de mépris et de résistances que les metteurs en scène en rencontraient de la part des scénaristes – les chefs opérateurs qui veulent aujourd'hui être reconnus comme des coauteurs doivent composer avec des hiérarchies professionnelles plus institutionnalisées, le capital symbolique accumulé par plusieurs générations de réalisateurs et les plus grands noms du cinéma, l'habitude d'associer les films aux noms des réalisateurs, une historiographie du cinéma écrite au prisme des œuvres de cinéastes ou encore une mémoire de la Nouvelle Vague obscurcissant les processus d'émergence des auteurs de films et d'assimilation du cinéma à un art.

Jusqu'à présent, on a montré que les luttes de définition de l'auteur de film et la division du travail cinématographique ont contribué à la constitution de formes de valeur et de hiérarchies professionnelles et sociales spécifiques au champ cinématographique. On verra dans le dernier chapitre que les relations présentées dans ce chapitre favorisent toujours l'assimilation des réalisateurs à des auteurs. Avant cela, voyons ce que l'appropriation des films par des auteurs et les hiérarchies professionnelles du cinéma doivent à des rapports de domination transversaux à différents champs.

¹⁶⁵ Voir R.K. Merton, « The Saint Matthew Effect in Science », art cit. ; Everett Cherrington Hughes, *Men and Their Work*, Toronto, The Free Press of Glencoe & Collier-Macmillan, 1958, p. 9.

¹⁶⁶ Voir P. Morrissey, « Documents (I) : L'invention du « tourneur de manivelle » à travers les discours sur l'opérateur de prise de vues à la fin du premier conflit mondial », art cit.

Encadré 1. Un métafilm par analogie : *The Fountainhead* (1949)

Au genre des « métafilms » qui représentent la division du travail cinématographique, on peut associer un métafilm par analogie : *The Fountainhead* (1949), adapté d'un roman d'Ayn Rand et réalisé par le premier président de la Directors Guild of America, King Vidor. Ce dernier s'est identifié au héros de *The Fountainhead*, l'architecte Howard Roark (interprété par Gary Cooper)¹⁶⁷. Le destin professionnel héroïque d'Howard Roark l'amène à défendre une conception de l'architecture comme création individuelle et propriété de l'architecte. Sa trajectoire est jalonnée de luttes semblables à celles favorisant l'assimilation des réalisateurs à des auteurs.

L'histoire d'Howard Roark est celle d'un homme luttant contre la collectivité. Il fait ses premières armes contre le directeur de son école qui le renvoie au motif que l'originalité n'a pas sa place en architecture. Howard Roark se bat surtout contre des commanditaires aussi malfaisants que des producteurs de films, qui cherchent à lui imposer les formes populaires, le classicisme, le refus du risque et des colonnades jurant avec ses ambitions modernistes et son style à la Frank Lloyd Wright. A ces commanditaires, Howard Roark ne cesse d'opposer son refus de tout compromis, quitte à voir ses projets refusés et à être un temps réduit à la condition d'un ouvrier de chantier. Un autre ennemi de l'architecte est un critique socialiste dénigrant l'architecture moderne d'individualistes forcenés, voulant soumettre l'artiste à la collectivité et discréditer toute forme de génie. Howard Roark croise aussi la route d'un concurrent soumis au goût du temps et aux commanditaires, au succès aussi éphémère qu'immérité et finissant par le supplier de dessiner pour lui et en son nom les logements sociaux de Cortland. Howard Roark accepte pour l'amour de son travail et à condition que ses plans soient suivis à la lettre. Trahi, il n'a d'autre choix que de dynamiter les immeubles auxquels d'autres architectes avaient eu le mauvais goût d'ajouter des balcons.



Le dynamitage de logements sociaux n'allant pas sans exposer le héros aux tribunaux de l'Etat et de l'opinion publique, laissons à l'accusé défendre ses vues de l'architecture, de la création, et son droit de propriété :

¹⁶⁷ K. Vidor, *King Vidor on Film Making*, op. cit., p. 230-231.

« Thousands of years ago the first man discovered how to make fire. He was probably burned at the stake, he taught his brothers to light. But he left them a gift they had not conceived. And he lifted darkness off the earth. Throughout the centuries, there were men who took first steps down new roads armed with nothing but their own vision. The great creators, the thinkers, the artists, the scientists, the inventors stood alone against the men of their time. Every new thought was opposed, every new invention was denounced, but the men of unborrowed vision went ahead. They fought, they suffered and they paid, but they won. »



« I am an architect. I know what is to come by the principle on which it is built. We are approaching a world in which I cannot permit myself to live. My ideas are my property. They were taken from me by force, by breach of contract. No appeal was left to me. It was believed that my work belonged to others to do with as they pleased. They had a claim upon me without my consent that it was my duty to serve them without choice or reward. Now you know why I dynamited Cortlandt. I designed Cortlandt. I made it possible. I destroyed it. I agreed to design it for the purpose of seeing it built as I wished. That was the price I set for my work. I was not paid. My building was disfigured at the whim of others who took the benefits of my work and gave me nothing in return. I came here to say that I do not recognize anyone's right to one minute of my life. Nor to any part of my energy, nor to any achievement of mine. No matter who makes the claim. It had to be said. The world is perishing from an orgy of self-sacrificing. I came here to be heard in the name of every man of independence still left in the world. I wanted to state my terms. I do not care to work or live on any others. My terms are a man's right to exist for his own sake. »

Howard Roark n'a pas eu à se quereller avec les contremaîtres et ouvriers de ses chantiers, qui n'apparaissent à l'écran que le temps d'indiquer à Mrs. Roark l'endroit où se trouve son époux. Qui a besoin d'ouvriers lorsque la magie de la mise en scène permet aux immeubles de se construire tous seuls ?



Chapitre 5. Genre, classe, race et humanité des auteurs de cinéma

Les producteurs, les scénaristes, les réalisateurs, n'avaient pas seulement des droits à se disputer, des tâches à accomplir en coopération avec des cameramen et des acteurs, des ordres à donner à leurs assistants et monteuses, des noms à inscrire en haut de l'affiche, des critiques et des spectateurs à satisfaire, des carrières à faire et certaines idées du sens de tout cela. Ils avaient aussi des maisons, des voitures, des pantalons, des restaurants, des musiciens favoris, des amis, des connaissances, des épouses, des amantes, des déclarations d'imposition et des corps. Leurs collaborateurs aussi, mais pas toujours les mêmes. Dans ce chapitre, on examinera comment les hiérarchies professionnelles du cinéma réfractent d'autres hiérarchies sociales, et en particulier les rapports de genre et de classe. Il s'agira, d'une part, de voir comment la distinction entre les auteurs et le reste du personnel et plus largement les hiérarchies de prestige entre les métiers du cinéma ont produit des inégalités économiques, culturelles et sociales entre les producteurs, les scénaristes et les réalisateurs et d'autres travailleurs et travailleuses du cinéma. D'autre part, on verra ce que le capital symbolique et le pouvoir des scénaristes, des producteurs et des réalisateurs doivent à leurs positions dans les rapports de genre et de classe.

Le cinéma s'est développé au sein de sociétés patriarcales, où les femmes étaient très largement assignées à des tâches de reproduction non rémunérées et les hommes au travail de production rémunéré¹. Les effets des relations patriarcales sont très sensibles au cinéma comme dans d'autres champs de production culturelle et économique. L'assignation de nombreuses femmes aux tâches dites domestiques et reproductives permettait que les hommes soient très majoritaires parmi la force de travail salarié. On se consacrera ici à des manifestations du genre plus spécifiques à la production cinématographique. La plus évidente de ces manifestations est le quasi-monopole masculin des métiers de producteur, de scénariste, et de réalisateur des années 1920 jusqu'aux années 1960. Cette appropriation masculine contraste avec la présence de femmes parmi ces mêmes groupes professionnels au tout début du vingtième siècle, avec la place des travailleuses dans d'autres métiers du cinéma, ainsi qu'avec la proportion de femmes parmi les écrivains et les artistes de cette période et des décennies et siècles précédents². Quel

¹ Voir C. Delphy, *L'ennemi principal*, op. cit.

² Voir Monique De Saint Martin, « Les "femmes écrivains" et le champ littéraire », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1990, vol. 83, n° 1, p. 52-56 ; G. Sapiro, « "Je n'ai jamais appris à écrire". Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », art cit.21 ; Séverine Sofio, « La vocation comme subversion. Artistes femmes et anti-académisme dans la France révolutionnaire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2007,

rôle ont joué les luttes de définition de l'auteur de film, et plus généralement de hiérarchisation du personnel cinématographique, dans ce phénomène d'appropriation masculine des métiers de scénariste, de producteur et de réalisateur ? Cette question en appelle une seconde, qui dépasse la question de la répartition des tâches entre hommes et femmes : quel rôle a joué la distinction entre le masculin et le féminin dans les luttes de hiérarchisation des travailleurs et travailleuses, quel que soit leur sexe ? Joan Scott a en effet montré que le genre servait à exprimer des relations de pouvoir entre groupes sociaux, y compris entre les hommes³. Cette fonction du genre apparaît dans les luttes de définition de l'auteur de film, où les prétendants au titre se sont grandis en faisant valoir leur virilité et leur sexualité tout en féminisant leurs concurrents et subordonnés.

Ces usages et effets du genre ne sont pas – faut-il le rappeler ? – le résultat d'une nature biologique ou d'une culture masculine et féminine transhistorique. Ils ne sont pas non plus réductibles à la socialisation familiale et scolaire des travailleurs et travailleuses cinématographiques, que l'on ne pourra examiner ici faute de sources. Ils ont aussi été favorisés par les relations entre hommes et femmes dans le cadre même de la division du travail cinématographique. De nombreux travaux ont montré le rôle des relations professionnelles dans la construction des identités et pratiques de genre⁴. Dans le cas des activités d'auteurs et d'artistes, par exemple, Delphine Naudier a montré comment les écrivaines parvenaient à franchir les obstacles à l'accès des femmes à la publication et à la reconnaissance littéraire en s'appropriant certains signes masculins et en transgressant des assignations sexuées⁵. Sans prétendre à l'exhaustivité, on s'intéressera aux relations professionnelles, matrimoniales et sexuelles entre les actrices et les prétendants au statut d'auteur, aux sociabilités masculines de ces derniers, ainsi qu'aux représentations cinématographiques des relations entre les sexes. Il s'agira donc d'examiner le genre à la fois comme un déterminant, comme un instrument et comme produit de la division du travail cinématographique et des luttes de hiérarchisation du personnel.

Dans la deuxième section du chapitre, on verra que les luttes de définition de l'auteur de film croisent et (re)configurent des rapports de classes. Ces luttes avaient pour enjeu les fondements du capitalisme et de la lutte des classes selon Marx : le salariat et l'appropriation

n° 168, p. 34-49 ; Séverine Sofio, « Les vertus de la reproduction. Les peintres copistes en France dans la première moitié du XIXe siècle », *Travail, genre et sociétés*, 2008, N° 19, n° 1, p. 23-39.

³ Voir J.W. Scott, *De l'utilité du genre*, *op. cit.*, p. 17-54.

⁴ Pour une présentation de ces travaux, voir Natalie Benelli, « Corps au travail », dans Juliette Rennes (ed.), *Encyclopédie critique du genre*, *op. cit.*, p. 149-158.

⁵ Voir D. Naudier, « Les écrivaines et leurs arrangements avec les assignations sexuées », *art cit.*

de la plus-value⁶. Pour autant, voir les luttes autour du droit d'auteur au seul prisme de l'opposition entre salariés et propriétaires ne peut qu'aboutir à une vision très déformée des rapports d'exploitation et de domination cinématographiques. Si certains prétendants au statut d'auteur dévalorisaient le salariat ou craignaient de devenir de « simples salariés », ils se gardaient bien de préciser que certains de ces salariés touchaient les plus hauts salaires du monde, ce qui n'était évidemment pas le cas de la grande majorité du personnel des sociétés de production. En outre, les approches purement économiques de la genèse et de la lutte des classes ont été, depuis longtemps, prolongées par des travaux attentifs à la pluralité des formes de domination. On mobilisera ici le modèle de l'espace social proposé par Pierre Bourdieu, qui distingue trois formes de capital (ou de pouvoir) non spécifique à un champ particulier : le capital économique, le capital culturel et le capital social⁷. L'enjeu sera de montrer comment la division et la hiérarchisation du travail cinématographique déterminent la répartition inégale de ces formes de capital et comment, en retour cette inégale répartition du capital participe de la construction et de la légitimation de ces hiérarchies professionnelles.

Dans une troisième section de ce chapitre, on examinera plus brièvement d'autres divisions sociales invoquées pour hiérarchiser le personnel du cinéma. On examinera d'abord le rôle joué par les rapports sociaux de « race ». On entend ainsi la construction et la hiérarchisation de groupes sociaux définis en référence à un phénotype, une culture ou une religion supposée héréditaire et commune à l'ensemble des membres du groupe. Les rapports sociaux de race sont souvent rapprochés des rapports de genre et de classe en raison de leur imbrication et de leurs fonctions analogues, comme celles de produire et de légitimer des inégalités économiques, sociales et politiques, de répartir le travail entre des personnes et des groupes sociaux et de hiérarchiser les tâches, les travailleurs et les travailleuses⁸. Dans le cadre des luttes de définition de l'auteur de film, les références à la couleur de peau des travailleurs cinématographiques étaient bien moins fréquentes que les usages du genre. La raison en est assez simple : les personnes noires ou colonisées étaient quasiment exclues de la division du travail cinématographique. En revanche, l'antisémitisme a été un moyen de dévaloriser certains travailleurs cinématographiques, et plus spécifiquement les producteurs de films. Pour finir et

⁶ Voir K. Marx, *Le capital. Livre I, op. cit.*

⁷ P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement, op. cit.*

⁸ Voir notamment Laura Levine Frader, « Depuis les muscles jusqu'aux nerfs : le genre, la race et le corps au travail en France, 1919-1939 », *Travailler*, 2006, n° 16, p. 111-144 ; Elsa Dorlin (ed.), *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, 2009 ; Marguerite Cognet, « Genre et ethnicité dans la division du travail en santé : la responsabilité politique des États », *L'Homme et la société*, 2010, n° 176-177, p. 101-129 ; Immanuel Wallerstein et Étienne Balibar, *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*, Paris, La Découverte, 2007.

à titre plus exploratoire encore, on consacrerà quelques lignes à des rapports sociaux entre humains et non humains, qui ont joué un rôle plus mineur mais non négligeable dans la légitimation des hiérarchies entre auteurs et non-auteurs. L'anthropocentrisme des sciences sociales pose aujourd'hui question car il invisibilise les objets et êtres peuplant certains espaces sociaux, comme les studios de cinéma, mais aussi parce qu'il occulte certains fondements des relations et de rapports de domination entre les personnes. Les études de genre jouent un rôle pionnier dans le dépassement de l'anthropocentrisme, en mettant notamment au jour comment les rapports de sexe s'imbriquent avec des rapports sociaux entre espèces ou entre les personnes et les choses⁹. On verra comment des prétendants au statut d'auteur expriment et cautionnent leur domination en se divinisant et en déshumanisant d'autres travailleurs et travailleuses.

On mobilisera des sources présentées précédemment : leurs prises de position au sujet du droit d'auteur et d'autres textes, comme leurs autobiographies et interviews. On se permettra aussi quelques emprunts à un roman et à deux films consacrés au monde hollywoodien. Dans *Le Dernier Nabab*, Francis Ford Fitzgerald cherchait, à travers la fiction, à exprimer quelques vérités sur la division du travail cinématographique à laquelle il participait. Il se permettait de décrire un sexisme et un racisme certainement plus répandu sur le lieu de travail des professionnels du cinéma que ne le suggèrent leurs écrits¹⁰. La division du travail entre les sexes sera analysée à partir de travaux existants, qui ne portent généralement que sur une ou quelques professions, ainsi que sur une recension des scénaristes, producteurs et réalisateurs de films produits en France entre 1945 et 1950¹¹. Pour analyser l'inégale répartition du capital économique et culturel entre les travailleurs hollywoodiens, on s'appuiera sur la précieuse enquête dirigée par Leo Rosten sur le personnel des studios hollywoodiens de la fin des années 1930, qui a collecté des données sur les rémunérations, sur les diplômes et sur l'origine sociale des réalisateurs, des scénaristes, des producteurs et des acteurs¹². On dispose de données beaucoup moins fiables dans le cas français, mais qui suffisent à donner une idée des inégalités économiques entre les auteurs et le reste du personnel.

⁹ Voir Flo Morin, « Animal » et Anne Monjaret, « Objets », in Juliette Rennes (ed.), *Encyclopédie critique du genre, op. cit.*, p. 54-66 et 418-427.

¹⁰ Voir Francis Scott Fitzgerald, *Le dernier nabab*, Paris, Gallimard, 1976.

¹¹ Voir *Le Film français*, n°341-342, printemps 1951.

¹² L.C. Rosten, *Hollywood. The movie colony, the movie makers, op. cit.*

Auteur de cinéma, c'est un métier d'homme

On examinera successivement les usages du genre des prétendants au statut d'auteur, la division du travail cinématographique entre les sexes et quelques effets de leur travail sur leurs conceptions de la masculinité et de la féminité.

Le papa et le scénariste

Des prétendants au statut d'auteur ont valorisé leurs activités en les masculinisant, tout en disqualifiant d'autres travailleurs et travailleuses en les féminisant et en les infantilisant. Des métaphores genrées ont également servi à représenter la division du travail cinématographique et à hiérarchiser les films.

Pour celui qui se vantait d'avoir industrialisé le cinéma, Charles Pathé, « le commerce et l'industrie, c'est avant tout un homme, un homme qui pense, qui cherche, et dont toutes les facultés sont tendues vers le but à atteindre. Que cet homme vienne à manquer, aussitôt l'affaire la plus prospère ne tarde pas à péricliter, elle végète, s'étiole et ne tarde pas à sombrer pour jamais¹³. » Charles Pathé a opposé cette activité d'homme à cette affaire de femmes qu'était pour lui la politique. Des prétendants au statut d'auteur ont valorisé leur activité en la masculinisant et en la virilisant. Comme on l'a vu, des réalisateurs et producteurs ont célébré leur courage et leur force. En 1956, les scénaristes et réalisateurs réunis lors de la Rencontre internationale des créateurs de films ont mis en avant leur sens de la dignité et de l'honneur familial, leur courage, leur maturité et leur responsabilité¹⁴. Frank Capra a célébré George Stevens pour ses tripes, Henry King pour sa grande taille et Carl Rogell pour sa voix rauque¹⁵. Dans sa conférence sur le métier de réalisateur, Elia Kazan s'est interrogé sur le type d'homme (« *man* ») que devait être le réalisateur et lui a associé des jambes solides, la peau dure, le courage, l'autorité et la sévérité d'un mari et d'un père qui ne pardonne rien et attend une obéissance sans condition (mais aussi la gentillesse d'une mère traditionnelle et une âme sensible)¹⁶. Des réalisateurs comme Elia Kazan et Jean Delannoy et des producteurs comme Jesse L. Lasky ont également masculinisé et valorisé leurs activités en la comparant à d'autres métiers masculins et virils, comme ceux de chef d'Etat, de général, d'architecte ou de sportif¹⁷.

¹³ C. Pathé, *Ecrits autobiographiques*, op. cit., p. 259.

¹⁴ Voir « Responsabilité des créateurs », in *Rencontre internationale des créateurs de films*, Paris, 1956.

¹⁵ Voir F. Capra, *The Name above the Title*, op. cit., p. 244-248.

¹⁶ Voir E. Kazan, « On what Makes a Director », art. cit.

¹⁷ Voir *Ibid.* ; Denis Marion (ed.), *Le cinéma par ceux qui le font*, op. cit., p. 72-73 ; Nancy Naumburg (ed.), *Silence ! On tourne. Comment nous faisons les films*, op. cit., p. 29-32.

Même la réalisatrice Germaine Dulac a assimilé son activité de metteur en scène à un métier masculin, en lui associant des vertus viriles et des dons naturels qui seraient propres aux hommes. Si Germaine Dulac insiste sur des qualités masculines innées, elle ajoute que les femmes sont défavorisées par l'attitude des commanditaires des films :

« L'on me demande, parfois, si mon métier est féminin, s'il offre une nouvelle carrière à mes sœurs ? Je réponds : Non.

Il demande une énergie physique et morale considérables. Une résistance aux fatigues de toutes sortes, des dépenses nerveuses énormes, en un mot des forces qui sont plutôt l'apanage masculin.

Enfin, ce n'est pas un métier qui s'apprend : on en a l'intuition intime par des dons naturels et un tempérament.

Dernière et ultime raison : cette carrière exige pour débiter, des mises en fonds sérieuses, une fortune ou des commanditaires qui fassent confiance à votre foi en attendant les résultats de votre talent.

Voilà, je le crains, bien des obstacles pour le féminisme, et ce n'est sans doute point encore demain qu'il y aura des femmes "metteur en scène" du cinéma aux quatre coins du globe ¹⁸ ! »

Alors qu'ils faisaient valoir leur propre virilité, des porte-parole des réalisateurs et des scénaristes ont dévalorisé d'autres travailleurs et travailleuses en les féminisant, en les infantilisant ou en leur associant des morphologies peu viriles et associées à l'improductivité ou au manque d'autorité. Louis Chavance a qualifié de frivolité l'irresponsabilité économique des producteurs¹⁹. Dans un texte où il dresse une typologie du personnel cinématographique, Carlo Rim a rabaisé les actrices et les *script-girls* en les caractérisant par les parties basses de leurs corps : le derrière pour les actrices et les pieds plutôt que la tête pour les scriptes²⁰. Il leur a également attribué des émotions et de (mauvais) goûts associés au genre féminin. La *script-girl* était une vierge éperdue aux pauvres chaussures et la vedette une pleureuse indécise et oisive affublée de bijoux, de fourrures et d'un petit chien. En la caractérisant par ses pleurs irrationnels, Carlo Rim rapproche la vedette de la figure de la névrosée. De même, Elia Kazan a comparé l'ensemble des acteurs et des actrices à des névrosés²¹. Carlo Rim a également disqualifié des travailleurs en les féminisant et en les dévirilisant : l'auteur était un petit monsieur fatigué, l'assistant-réalisateur, un adolescent frénétique, le producteur, un gros monsieur au teint blême, les figurants, des amateurs de ragots, le maquilleur, un homme taché de rouge à lèvres, aux mains de vieilles femmes, aux yeux d'opale et aux talons qui claquent. Carlo Rim a peut-être suggéré l'homosexualité du maquilleur en le comparant à un prince russe

¹⁸ Germaine Dulac, « Comment je suis devenue "metteur en scène" cinématographique », *Ève*, 31 août 1924, reproduit dans G. Dulac, *Ecrits sur le cinéma*, op. cit., p. 42-44.

¹⁹ Voir L. Chavance, « Naissance et histoire d'une fédération. La Fédération internationale des Auteurs de Films », art. cit.

²⁰ Voir Carlo Rim, « La faune des plateaux de tournage », in *Vérités sur le cinéma français*, op.cit.

²¹ Voir E. Kazan, « On What Makes a Director », art. cit.

aux mains d'étrangleur. Frank Capra a défini le métier d'actrice et d'acteur comme le « second plus vieux métier du monde »²². Un passage du *Dernier Nabab* donne une idée des formes de sexisme que pouvait subir une scénariste hollywoodienne, avec l'absence d'euphémisme que permet le recours à la fiction. Cette scénariste y apparaît comme dévalorisée en référence à son corps, à sa sexualité, et à son travail (dont la narratrice vante les qualités féminines) :

« [Jane Maloney] était une petite blonde desséchée, âgée d'une cinquantaine d'années, au sujet de qui on pouvait recueillir l'assortiment des cinquante jugements hollywoodiens : "une créatine sentimentale", "la meilleure scénariste de Hollywood", "une ancienne", "cette vieille scribouillard", "la femme la plus intelligente du studio", "la plagiaire la plus habile du métier", et naturellement elle avait droit en plus à se faire traiter indifféremment de nymphomane, de vierge, de marie-couche-toi-là, de lesbienne, et de femme fidèle. Sans être une vieille fille, elle en avait le genre, comme la plupart des femmes qui ont réussi par leurs propres moyens. Elle avait des ulcères à l'estomac, et son salaire annuel dépassait les 100 000 dollars. Savoir si elle les valait, ou plus, ou moins que rien, aurait pu faire l'objet d'une étude savante. Ce qui faisait son prix, c'étaient des atouts aussi banals que le simple fait d'être une femme, une femme adaptable, rapide, digne de confiance, qui "connaissait la musique" et n'avait pas d'égoïsme. Elle avait été une grande amie de Minna, et Stahr, au prix de quelques années d'efforts, était parvenu à maîtriser l'effet de répulsion physique aiguë qu'elle avait d'abord provoqué chez lui²³. »

Les scénaristes ont très souvent été dévalués par comparaison à des prostituées en titre de leur soumission supposée à l'argent et aux producteurs. Le promoteur du projet d'American Authors Authority, James Cain, a déclaré que les scénaristes avaient le sentiment d'être des prostitués des arts car leur imagination n'était pas libre mais subordonnée à leur médium²⁴. Un autre écrivain et scénariste, S. J. Perelman a comparé l'écriture pour le cinéma au fait de jouer du piano dans un bordel²⁵. La figure du scénariste-prostitué a été portée à l'écran dans *Sunset Boulevard* (1950) : le personnage du scénariste, après avoir accepté d'être hébergé et rémunéré pour réécrire le mauvais scénario d'une vedette déchue, en devient l'amant pour mieux profiter de sa richesse. Cette métaphore a été importée du champ littéraire, où elle servait à dénoncer les écrivains les plus « commerciaux »²⁶. Elle pouvait d'autant mieux être déclinée aux scénaristes que ces derniers étaient beaucoup mieux rémunérés que les écrivains, pour leurs services rendus à un médium de moindre légitimité artistique.

Des métaphores genrées ont également servi à décrire la division du travail cinématographique et à définir les auteurs de film. La plus fréquente d'entre elles est celle de la paternité ou de l'engendrement. Pour n'en donner que quelques exemples, Jean Delannoy a comparé la sortie de son film à un enfantement, Carlo Rim a présenté l'adaptateur comme le

²² F. Capra, *The Name above the Title*, op. cit., p. 242.

²³ F.S. Fitzgerald, *Le dernier nabab*, op. cit., p. 64-65.

²⁴ R. Fine, *West of Eden. Writers in Hollywood, 1928 - 1940*, op. cit., p. 123.

²⁵ *Ibid.*, p. 127.

²⁶ Voir Eleonore Reverzy, *Portrait de l'artiste en fille de joie. La littérature publique*, Paris, CNRS Editions, 2016.

véritable père d'un enfant que le romancier clamait sien, King Vidor a présenté un film comme son bébé et Pierre Braunberger a déclaré qu'il ne reniait aucun de ses enfants pour valoriser la diversité de ses productions²⁷. Cette analogie est héritée de la littérature, le plagiat ayant été défini comme un vol d'enfant ou d'esclave dès l'Antiquité gréco-romaine²⁸. Elle était codifiée par le droit de la propriété littéraire et artistique, qui définit comme un droit de « paternité » l'attribution d'une œuvre à un auteur. Elle est également en affinité avec le « paternalisme » du champ industriel dont sont issus d'autres prétendants au statut d'auteur.

En accord avec la métaphore de la paternité et de l'engendrement, et pour mieux affirmer leur qualité de coauteurs, les relations entre les réalisateurs et les scénaristes ont été comparées à un mariage, à une grossesse et à une relation sexuelle. En 1918, l'écrivain Paul Féval Fils a déclaré à propos d'un film que « l'auteur [en] est le père et c'est de son mariage avec la maison d'édition qu'est né l'enfant ; il sera de belle venue s'il avait la tête féconde lui, elle les reins solides »²⁹. En 1936, dans une interview où il mentionne les luttes autour du droit d'auteur, le scénariste Charles Spaak a défini son métier comme la « mise au monde des enfants que les metteurs en scène portent en eux »³⁰. Le réalisateur Jean Delannoy a déclaré avoir emprunté la métaphore du mariage au scénariste hollywoodien Robert Riskin. L'assimilation des films à des enfants du couple formé par le réalisateur et le scénariste lui a permis de justifier leurs statuts d'auteurs et de propriétaires d'œuvres qui reflèteraient leur personnalité. Cette analogie lui a également servi à exprimer le caractère indissociable des contributions de ces deux coauteurs, et donc de prôner leur entente, tout en donnant l'ascendant au réalisateur sur le scénariste, le premier étant à la fois parent et « éducateur ». On peut enfin voir dans cette métaphore un moyen d'exclure la possibilité d'un ménage à trois avec le producteur ou tout autre collaborateur (ce qui n'est peut-être pas exagéré si l'on considère qu'un scénariste, cité plus loin, a qualifié de partouze l'écriture collective des scénarios) :

« Riskin, lors de son récent passage à Paris, m'a dit lui-même, en évoquant sa coopération avec Capra : un film c'est un mariage. Se demande-t-on si un enfant est le fils de son père plutôt que le fils de sa mère ? C'est absurde.

Comment l'éducateur, c'est-à-dire le réalisateur, n'aurait-il pas le sentiment que cet enfant lui appartient deux fois ?

Riskin m'a expliqué qu'il avait l'habitude de suivre d'un bout à l'autre la réalisation de ses films. J'aimerais que se généralisât une telle pratique et que tous les auteurs montrassent la même conscience. Ils prouveraient l'intérêt qu'ils prennent au sort de leur

²⁷ Denis Marion (ed.), *Le cinéma par ceux qui le font*, op. cit., p. 84 ; Carlo Rim, « Adapté de... », in *Vérités sur le cinéma français*, op. cit. : P. Braunberger et J. Berger, *Pierre Braunberger, producteur. Cinéamémoire*, op. cit., p. 126 ; K. Vidor, *King Vidor on Film Making*, op. cit., p. 36 ;

²⁸ Voir Bernard Edelman, *Le Sacre de l'auteur*, Paris, Seuil, 2004, p. 52.

²⁹ P. Féval fils, « La Discorde en Cinépolis ! », art. cit.

³⁰ « Visite à Charles Spaak, scénariste », *Pour Vous*, n°380, 27 février 1936.

progéniture, contribueraient par leur esprit critique à maintenir l'unité de leur conception et partageraient enfin ces responsabilités qu'il est si facile de rejeter lorsque tout va mal³¹. »

Réponse de Jean Tarride à Jean Delannoy : « Puisqu'un bon film se fait à deux, souhaitons que scénaristes et metteurs en scène fassent entre eux des mariages d'amour... et qu'ils aient de beaux enfants³². »

Enfin, l'opposition entre masculin et féminin a servi à exprimer la valeur des films et à les hiérarchiser. Comme on le verra par la suite, lors de la Rencontre internationale des créateurs de films de 1956, le scénariste italien Cesare Zavattini et d'autres scénaristes et réalisateurs ont valorisé « l'utilité des films pour l'homme »³³. Ils ont subordonné des qualités fréquemment associées aux femmes (la beauté, l'indulgence, et la romance) à cette utilité plutôt associée au travail salarié masculin. Les corps des acteurs et actrices ont également servi à différencier et à hiérarchiser les cinémas nationaux. Des porte-parole des auteurs de films ont également dévalorisé le public en l'infantilisant et en le féminisant. On a vu dans le chapitre précédent que les spectatrices étaient dévaluées par les cinéphiles et les critiques. Le président de l'Association des auteurs de films, Raymond Bernard, a caractérisé les spectateurs par leurs illusions, leurs émotions et leurs frémissements devant l'œuvre d'un auteur expert en réalisme³⁴. Le réalisateur Jean-Paul Le Chanois a présenté le public comme un cœur qui bat à tous les sentiments et une « petite fille Espérance » destinée à la main tendue des créateurs et à être élevée sur leurs épaules³⁵. Jean Delannoy a cherché à disqualifier les critiques en les décrivant comme des femmes et des jeunes gens sans compétence :

« un régiment de dames maquillées qui se sont jusque-là signalées par leur appétit dans les buffets, fondent sur [le réalisateur], le déchiquettent et le dévorent en quelques lignes bien tapées qui n'ont, la plupart du temps, ni l'excuse de la bonne foi, ni l'appui de la compétence, ni le privilège de la syntaxe. Elles précèdent de peu une nuée de jeunes gens incultes et prétentieux, vaguement penchés sur le vide de leur moi et qui, commodément installé dans les efforts d'autrui, tranchent du temporel et du spirituel avec une rubrique à la place du cœur³⁶. »

Tous les réalisateurs, scénaristes et producteurs n'adhéraient pas aux conceptions les plus virilistes de leur activité. Dans un article publié en 1914 dans la revue corporative *The Moving Picture World*, la réalisatrice et productrice Alice Guy Blaché a encouragé les femmes

³¹ Jean Delannoy, « Jean Delannoy répond à Jean Tarride », *Le Film français*, n°6, 12 janvier 1955, p. 14.

³² *Ibid.*

³³ « Responsabilité des créateurs », art. cit.

³⁴ Voir Tristan Bernard, « L'œil ne veut plus être trompé », in *Vérités sur le cinéma français*, op. cit.

³⁵ « Responsabilité des créateurs », art. cit.

³⁶ Denis Marion (ed.), *Le cinéma par ceux qui le font*, op. cit., p. 126.

à produire des films en présentant ce travail comme particulièrement adapté à leur genre³⁷. Elle a d'abord argué que l'exclusion des femmes de nombreux métiers pendant des siècles, qu'elle présente comme une discrimination, était en train de disparaître à grand pas, notamment dans les arts utiles à la production de film comme le jeu, la musique, la peinture et la littérature. Les femmes étaient non seulement tout aussi adaptées à ce travail que les hommes, mais leur nature et les connaissances associées à leur sexe les avantageaient. Elles étaient des expertes de l'amour et des émotions, que les hommes avaient été entraînés à contrôler pendant des siècles. Cette sensibilité, ainsi que la patience et la gentillesse des femmes, étaient particulièrement utiles à la direction des acteurs. Pour le choix des comédiens et comédiennes, des décors et des costumes, les femmes tiraient profit de leurs connaissances acquises et mises en œuvre dans leurs maisons et de leurs appréciations de la beauté des paysages ou des fleurs. Selon Alice Guy Blaché, les efforts et les connaissances innées des femmes leur permettaient d'attirer un public féminin. Enfin, tandis que Germaine Dulac associait son métier à une nature masculine innée, Alice Guy Blaché insistait sur l'acquisition de compétences à la bibliothèque et par la pratique, en prenant l'exemple de sa propre expérience au sein de Gaumont puis de sa propre société aux Etats-Unis. Des conceptions féminisées de l'auteur de film proches de celles d'Alice Guy Blaché eurent peu de chances d'être promues pendant les décennies suivantes, lors desquelles les femmes furent quasiment exclues des métiers de scénariste, de producteur et de réalisateur.

La division du travail cinématographique entre les sexes

Les usages du genre évoqués étaient favorisés par la répartition des tâches, du pouvoir et du capital économique et symbolique entre les travailleurs et travailleuses cinématographiques. Ils ont en retour contribué à la monopolisation par des hommes des activités d'auteurs et des autres métiers du cinéma les plus valorisés, à l'exception de celui d'actrice. La division du travail cinématographique entre les sexes est délicate à évaluer en raison de l'invisibilisation des travailleuses, parfois non créditées aux génériques, créditées aux côtés d'hommes ou sous pseudonyme³⁸. Les données suivantes minorent donc la participation des femmes aux tâches d'écriture, de réalisation et de production, mais rendent bien compte du quasi-monopole masculin des titres de réalisateur, de scénariste et de producteur.

³⁷ Alice Guy Blaché, « Woman's Place in Photoplay Production », *The Moving Picture World*, vol. 21, n°3, 11 juillet 1914, p. 195.

³⁸ Sur les difficultés d'une évaluation du nombre de femmes scénaristes dans les années 1910 et 1920 aux Etats-Unis, voir Anthony Slide, « Early Women Filmmakers: The Real Numbers », *Film History*, 2012, vol. 24, n° 1, p. 114-121.

Les métiers de productrice, de scénariste et de réalisatrice étaient plus féminisés avant les années 1920 qu'ils ne le furent par la suite. Pendant les premières décennies du cinéma, des femmes ont écrit, mis en scène et produit un nombre important de films qui ont rencontré du succès auprès du public : Germaine Dulac et Marie Epstein en France, Gene Gautier, Mary Pickford, Marion Leonard, Frances Marion, Lois Weber et Alice Guy Blaché aux Etats-Unis³⁹. Karen Ward Mahar a avancé plusieurs conditions de possibilité de la relative féminisation de ces activités dans les années 1910 et 1920. Elle l'a d'abord inscrite dans un contexte plus général de renouveau du mouvement suffragiste et de remise en cause de la conception victorienne de la division du travail entre les sexes, dont témoignait la popularisation de la figure de la « New Woman » caractérisée par de nouvelles pratiques vestimentaires, la poursuite d'études supérieures, l'exercice d'un emploi de bureau et une moindre subordination à l'égard de son conjoint dans la sphère domestique. D'après Karen Ward Mahar, la féminisation de ces métiers tenait aussi à celle des métiers du théâtre, où la division du travail entre les sexes était moins stricte et les conceptions du genre moins conservatrices que dans d'autres secteurs économiques. En outre, comme l'a fait Alice Guy Blaché, des réalisatrices, des productrices et d'autres dirigeants hollywoodiens ont promu une conception féminisée de la valeur cinématographique et considéré le travail des femmes comme utile à la satisfaction des spectatrices et à la légitimation morale du cinéma face à la censure. Certaines actrices ont accumulé un capital symbolique et économique qui leur a permis de fonder ou de cofonder des sociétés de production, comme la cofondatrice de United Artists, Mary Pickford. On peut ajouter que ces métiers étant alors très récents, moins prestigieux et moins profitables qu'ils n'allaient le devenir par la suite, ils étaient un peu moins attractifs pour les hommes et davantage ouverts à des femmes exclues d'autres professions et notamment des professions d'élites et de certaines professions artistiques⁴⁰.

A partir des années 1920, alors que s'intensifiaient les luttes de définition de l'auteur de film, les métiers de producteur, de scénariste et de réalisateur ont été quasiment monopolisés par des hommes. Entre 1930 et 1960, selon Colin Crisp, Jacqueline Audry est la seule femme

³⁹ Anthony Slide, *Early Women Directors*, New York, Da Capo Press, 1984 ; Denise D. Bielby et William T. Bielby, « Women and Men in Film: Gender Inequality among Writers in a Culture Industry », *Gender and Society*, 1996, vol. 10, n° 3, p. 248-270, p. 252 ; Karen Ward Mahar, « True Womanhood in Hollywood: Gendered Business Strategies and the Rise and Fall of the Woman Filmmaker, 1896—1928 », *Enterprise & Society*, 2001, vol. 2, n° 1, p. 72-110.

⁴⁰ Voir J. Rennes, *Le mérite et la nature*, *op. cit.* Sur l'exclusion des femmes du métier de commissaire-priseur jusqu'aux années 1920, voir Alain Quemin, « Modalités féminines d'entrée et d'insertion dans une profession d'élites : le cas des femmes commissaires-priseurs », *Sociétés Contemporaines*, 1998, vol. 29, n° 1, p. 87-106, p. 87-90. Sur l'exclusion des musiciennes des orchestres professionnels à la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième siècle, voir H. Ravet, « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession », *art cit.*

à avoir écrit et réalisé un nombre conséquent de films et elle a été fréquemment assimilée à une *script-girl* en raison de son sexe⁴¹. Du côté hollywoodien, Sharon Smith n'a recensé que deux femmes créditées seules pour la réalisation de longs métrages de fiction dans les années 1930 à 1950 : Dorothy Arzner, qui a réalisé onze longs-métrages dans les années 1930 et 1940, et Ida Lupino, qui a réalisé et coproduit six films à petits budgets dans les années 1940 et 1950⁴². Les femmes étaient légèrement mieux représentées parmi les réalisateurs de genres moins prestigieux que le long-métrage de fiction. Entre 1930 et 1960, Sharon Smith a comptabilisé treize (co)réalisatrices de films d'actualité, de documentaires, de films d'animation et de court-métrages, cinq d'entre elles ayant leurs époux pour coréalisateur⁴³. Les métiers de producteur et de scénariste étaient légèrement plus féminisés que celui de réalisateur. La guilde des scénaristes comptait entre 10% et 15% de femmes des années 1930 aux années 1980⁴⁴. Ces femmes écrivaient le plus souvent en collaboration avec des hommes et étaient moins reconnues que ces derniers. Jusqu'aux années 1960, seulement deux femmes ont obtenu l'Oscar du meilleur scénario original, et cela aux côtés de coscénaristes masculins : Muriel Box et son époux Sidney Box en 1946, Sonya Levien et William Ludwig en 1955. Aucune productrice n'a été récompensée de l'Oscar du meilleur film avant 1973. En France, on trouvait seulement 17 femmes parmi les 306 scénaristes dont un film au moins a été produit entre 1945 et 1951⁴⁵. Seulement six de ces femmes ont été créditées pour un scénario qui n'était pas adapté d'un livre ou d'une pièce écrite par un homme. Parmi elles, seules Françoise Giroud et Solange Terac ont écrit plus de trois scénarios.

L'exclusion des femmes des métiers de réalisateur, de scénariste et de producteur tient en partie à la promotion de conceptions virilistes de ces activités, qui étaient fréquentes chez les dirigeants d'organisations professionnelles. Karen Ward Mahar et Colin Crisp ont associé la masculinisation de ces métiers à leur syndicalisation⁴⁶. Les femmes étaient sous-représentées au sein des organisations professionnelles françaises et surtout de leurs conseils d'administration. Après la guerre, les bureaux d'administration de l'Association des Auteurs de Films et de la Fédération internationale des auteurs de films ne comptaient que des hommes. Les premières organisations professionnelles hollywoodiennes, comme le Screen Club et la

⁴¹ C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960, op. cit.*, p. 165.

⁴² Voir Sharon Smith, *Women Who Make Movies*, New York, Hopkinson & Blake, 1975, p. 19-41 ; Anthony Slide, « The Silent Closet », *Film Quarterly*, 1999, vol. 52, n° 4, p. 24-32, p. 29.

⁴³ Voir *Ibid.*

⁴⁴ D.D. Bielby et W.T. Bielby, « Women and Men in Film », art cit., p. 253-254.

⁴⁵ « Les auteurs de films. Activités 1945-1950 », *Le Film français*, n°341-342, printemps 1951.

⁴⁶ Voir K.W. Mahar, « True Womanhood in Hollywood », art cit. ; C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960, op. cit.*, p. 197.

Motion Pictures Directors Association, ont été créées comme des « club fraternels » composés quasi-exclusivement d'hommes (à la différence de la guilde des scénaristes américains, qui comptait davantage de femmes et a été présidée par l'une d'elles, Mary McCall Jr., en 1942 puis en 1951)⁴⁷. D'après Karen Ward Mahar et Colin Crisp, l'exclusion des réalisatrices et productrices tient également à l'entrée des banques dans le financement du cinéma. Les banquiers de Wall Street auraient imposé une conception conservatrice de la division du travail entre les sexes en faisant la promotion de la figure masculinisée du « businessman ». D'autres facteurs d'exclusion des femmes des métiers de réalisateurs et de producteurs sont moins directement liés au machisme des professionnels du cinéma. Des sociétés de production indépendante dirigées par des femmes ont fait faillite lors de la récession de 1921, qui a été suivie par la concentration et l'intégration verticale des sociétés de production et de diffusion cinématographiques. L'autocensure de l'industrie hollywoodienne, institutionnalisée par le code Hays mis en place à la fin des années 1920, a rempli la fonction de légitimation morale auparavant confiée à des réalisatrices et à des productrices. Selon Colin Crisp, le développement de formations professionnelles assurées par des hommes et pour des hommes était un autre facteur de masculinisation des professions qui prétendaient au statut d'auteur⁴⁸.

On peut formuler quelques hypothèses pour expliquer la relative féminisation du métier de scénariste par rapport à celui de réalisateur. Les scénaristes étaient plus nombreux et leur métier était moins valorisé. Ils et elles n'avaient pas à affirmer leur autorité (masculine) au personnel masculin des plateaux de tournage. Les femmes scénaristes pouvaient être associées à des coscénaristes masculins. Elles étaient peut-être sollicitées pour leur expertise sur des sujets féminins ou s'adressant à un public de femmes. Les scénaristes étaient souvent recrutés au sein d'un champ littéraire qui a compté un nombre important d'écrivaines publiant des livres à partir de la fin du 19^e siècle, mais où ces dernières étaient moins reconnues que les écrivains⁴⁹. La première présidente de la guilde des scénaristes, Mary McCall Jr., a été embauchée par Warner Bros après l'acquisition des droits d'adaptation d'un de ses romans⁵⁰. Avant de devenir la scénariste la mieux payée d'Hollywood dans les années 1930, Sonya Levien avait travaillé dans l'édition et écrit des nouvelles, dont l'une a été adaptée par Famous Players-Lasky, qui l'a

⁴⁷ A. Slide, « Early Women Filmmakers », art cit., p. 114.

⁴⁸ C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, op. cit., p. 197 et 209.

⁴⁹ En France, plusieurs recensements ont compté une vingtaine d'écrivaines publiées en 1860 et autour de 700 en 1908 et en 1928, sur un total de 3 000 écrivains. Voir M. De Saint Martin, « Les “femmes écrivains” et le champ littéraire », art cit. ; G. Sapiro, « “Je n'ai jamais appris à écrire”. Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », art cit., p. 21.

⁵⁰ « Mary C. McCall Jr., Major TV, Film Writer, Dies at 81 », *Los Angeles Times*, 6 avril 1986.

ensuite embauchée. En France, Colette a écrit les dialogues ou scénarios de sept films entre 1917 et 1950, dont trois étaient basés sur ses œuvres littéraires.

La même corrélation entre valorisation et masculinisation s'observe dans le cas de certains métiers aux positions intermédiaires dans les hiérarchies professionnelles du cinéma. Jusqu'à la fin des années 1920, en France comme aux Etats-Unis, le montage était presque exclusivement assuré par des femmes. Cette activité était dévalorisée par analogie avec des tâches domestiques et/ou féminisées, comme la couture⁵¹. Le montage était aussi décrit comme une « grossesse » dirigée par le réalisateur. En 1937, un futur porte-parole de la Fédération internationale des auteurs de films, Louis Chavance, déclarait qu'« on peut comparer le monteur au sculpteur qui modèle la pellicule, au musicien qui rythme les images... ou à la couturière qui assemble des morceaux d'étoffe »⁵². A partir des années 1930, le montage a été approprié et valorisé par des hommes, qui ont mis en valeur ses aspects techniques et artistiques au sein de syndicats et d'écoles de cinéma. Ce métier est néanmoins demeuré nettement plus féminisé que les autres postes de techniciens. Sébastien Denis a compté 30% de femmes parmi les 166 monteurs et monteuses en activité en France entre 1929 et 1939, la proportion de femmes déclinant au cours de cette période à mesure que les noms des monteurs étaient inscrits au générique des films. Du côté américain, Sharon Smith a recensé une trentaine de monteuses reconnues à Hollywood des années 1930 aux années 1960. Neuf de ces monteuses ont été nominées aux Oscars et quatre ont été récompensées. La première d'entre elles, Anne Bauchens, bénéficiait d'un pourcentage sur les profits d'un film et était l'une des monteuses et monteurs les plus célèbres et les mieux payés des Etats-Unis. Au cours de cette période, neuf nominations aux Oscars sur dix ont néanmoins été attribuées à des hommes.

La seule profession cinématographique à la fois très prestigieuse et relativement mixte est évidemment celle des acteurs et des actrices, qui incarnaient leur genre à l'écran. Les actrices et les figurantes étaient moins nombreuses que leurs homologues masculins, sous-représentées parmi les vedettes les plus populaires au box-office et moins visibles à l'écran que ne l'étaient les acteurs⁵³. Néanmoins, les réputations, les rémunérations et la célébrité de actrices de

⁵¹ Voir C.G. Crisp, « The Rediscovery of Editing in the French Cinema, 1930-1945 », art cit. ; C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960, op. cit.*, p. 165-166 ; S. Denis, « À la recherche du monteur. La lente émergence d'un métier (France, 1895-1935) », art cit.

⁵² Cité dans S. Denis, « À la recherche du monteur. La lente émergence d'un métier (France, 1895-1935) », art cit., p. 77.

⁵³ Voir Anne E. Lincoln et Michael Patrick Allen, « Double Jeopardy in Hollywood: Age and Gender in the Careers of Film Actors, 1926-1999 », *Sociological Forum*, 2004, vol. 19, n° 4, p. 611-631 ; Shelley Stamp, « It's a Long Way to Filmland": Starlets, Screen Hopefuls and Extras in Early Hollywood », in Charlie Keil et Shelley Stamp, *American Cinema's Transitional Era - Audiences, Institutions, Practices*, Berkeley, University of California Press, 2004, p. 332-351 ; Denise McKenna, « The photoplay or the pickaxe: extras, gender, and labour in early

premiers rôles, sans être nécessairement supérieures à celles de leurs collègues masculins, étaient exceptionnellement élevées par rapport aux autres femmes de l'époque, quelle que soit leur activité, et souvent supérieures à celles des réalisateurs. En 1916, Marie Pickford a bénéficié de la moitié des profits générés par ses films et d'un salaire égal à celui de Chaplin (10 000 dollars par semaine, soit l'équivalent de 200 000 dollars aujourd'hui)⁵⁴. Les rémunérations des comédiens et comédiennes constituaient 20% du budget des films français des années 1930 et 1950⁵⁵. Les actrices disposent de leur propre récompense aux Oscars depuis 1929, dix ans avant les auteurs de scénarios originaux, ainsi que d'un prix au festival de Cannes depuis 1946. Elles étaient célébrées dans la presse cinématographique et généraliste, dans leurs courriers des lecteurs et lectrices⁵⁶. Le nombre important de femmes parmi les « vedettes » et « stars » était favorable à ce que leur activité soit qualifiée de féminine, ce qui était aussi un moyen de dévaloriser les actrices et les acteurs.

Quasiment exclues de toutes les professions prestigieuses à l'exception de celle d'actrice, les femmes étaient plus nombreuses ou surreprésentées dans des métiers invisibilisés ou dévalorisés en tant que métiers de femmes. Les femmes étaient nombreuses à assurer les tâches très spécialisées, monotones, répétitives et peu rémunérées que la science du travail et le taylorisme de l'époque jugeaient adaptés aux corps et vertus féminines. Ce n'est pas une surprise si l'on sait l'admiration de Charles Pathé pour Taylor et l'influence des idées de ce dernier sur la division du travail cinématographique au début du vingtième siècle⁵⁷. De nombreuses femmes travaillaient dans les usines de développement, les ateliers de sous-titrage et de vérification, où elles devaient regarder toute la journée le même film pour relever les éventuelles imperfections des copies⁵⁸. A proximité des plateaux de tournage, les femmes étaient plutôt assignées à des tâches proches de travaux domestiques ou de métiers féminins, comme celles des habilleuses et des couturières. Sur les plateaux et dans les bureaux des

Hollywood », *Film History*, 2011, vol. 23, n° 1, p. 5-19 ; Ginette Vincendeau, *Stars and Stardom in French Cinema*, London & New York, Continuum International Publishing Group, 2000, p. 12-30 ; Priska Morrissey, « Documents (III) : Question de genre. Regards sur les femmes au travail dans le cinéma français des années trente », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011, vol. 65, n° 3, p. 168-179.

⁵⁴ K.W. Mahar, « True Womanhood in Hollywood », art cit., p. 98.

⁵⁵ G. Vincendeau, *Stars and Stardom in French Cinema*, op. cit. p. 12.

⁵⁶ Voir Emanuel Levy, « The democratic elite: America's movie stars », *Qualitative Sociology*, 1989, vol. 12, n° 1, p. 29-54 ; G. Vincendeau, *Stars and Stardom in French Cinema*, op. cit., p. 24-30.

⁵⁷ Voir L.L. Frader, « Depuis les muscles jusqu'aux nerfs », art cit. Sur le taylorisme et la division du travail cinématographique, voir D. Bordwell, J. Staiger et K. Thompson, *The classical Hollywood cinema*, op. cit., p. 134-136 ; R. Abel, *French cinema*, op. cit., p. 15 ; C. Pathé, *Ecrits autobiographiques*, op. cit.

⁵⁸ Voir M. Lefevre, « Les travailleurs des studios », art cit. ; Richard Abel, *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 20 ; Laurie Caroline Pintar, *Off-Screen Realities: A History of Labor Activism in Hollywood, 1933-1947*, University of Southern California, Los Angeles, 1995, p. 342-343.

prétendants au statut d'auteur, les femmes étaient souvent assignées au service des auteurs, en tant que secrétaire ou *script-girl*. Les activités les plus féminines, et les femmes qui les assuraient, comptaient parmi les plus invisibilisées et dévalorisées dans les descriptions de la division du travail cinématographique des prétendants au statut d'auteur. Elia Kazan a par exemple attribué au réalisateur la responsabilité des costumes sans évoquer les travailleuses participant à leur choix et leur confection⁵⁹. Dans leurs prises de position au sujet de la propriété cinématographique, les producteurs n'évoquaient jamais la contribution de leurs secrétaires au travail de coordination au nom duquel ils justifiaient leur statut d'auteur. Dans la presse professionnelle des années 1930, les *script-girls* étaient dévalorisées *via* l'assimilation de leur métier aux métiers féminisés de dactylo et de secrétaire, par des références à leur pauvreté et aux trajectoires d'actrices ratées de certaines d'entre elles, ou encore à leur vulnérabilité ou à leur opportunisme à l'égard des sollicitations sexuelles des réalisateurs et d'autres travailleurs⁶⁰.

Aux emplois féminins s'ajoute le travail non salarié des épouses de certains prétendants au statut d'auteur, comme celui de chasser les papillons de l'estomac de Frank Capra, celui d'accueillir et de divertir les hôtes de Marcel L'Herbier, de faire valoir par leurs vêtements, leur beauté et leurs conversations la réussite des membres de l'élite hollywoodienne, et sans doute celui de relire des scénarios et de discuter des scénarios et films – autant de tâches que les plus riches d'entre elles étaient d'autant mieux en mesure d'assumer qu'elles pouvaient compter sur leurs domestiques pour effectuer les tâches domestiques les plus pénibles et les moins valorisées. De manière plus générale, l'exploitation patriarcale des épouses des travailleurs des studios permettait à ces derniers d'assurer les emplois salariés du cinéma. Enfin, on a indiqué dans le chapitre précédent que les femmes étaient nombreuses mais minoritaires au sein du public des salles et la cinéphilie la plus attachée à la fonction-auteur s'est construite en opposition à celle des spectatrices.

La production cinématographique du genre

Le rapport au genre des prétendants au statut d'auteur était en partie le produit de la division du travail cinématographique entre les sexes et tout particulièrement de leurs relations

⁵⁹ Voir E. Kazan, « On What Makes a Director », art. cit.

⁶⁰ C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960, op. cit.*, p. 166 et 308 ; P. Morrissey, « Documents (III) », art. cit. ; Sur les perceptions et appréciations genrées du métier de scripte dans le cadre des plateaux de tournage français des années 2000, voir Camille Gaudy, « "Être une femme" sur un plateau de tournage », *Ethnologie française*, 1 février 2008, Vol. 38, n° 1, p. 107-117.

avec les actrices. Les représentations du genre à l'écran sont révélatrices du rapport au genre des professionnels du cinéma et ont contribué à le structurer.

Des prétendants au statut d'auteur se sont valorisés en référence à leur sexualité, à leurs relations avec les femmes et tout particulièrement avec les actrices. En 1987, le producteur français Pierre Braunberger a présenté comme un signe du déclin du métier de producteur le fait que ces derniers couchent moins souvent avec les actrices que de son temps. D'après ses biographes, le plus célèbre producteur de la Twentieth Century-Fox, Darryl F. Zanuck, avait la réputation d'être obsédé par les femmes et la sexualité, qu'un réalisateur a présenté comme sa principale motivation, avant le succès et les films⁶¹. Des réalisateurs ont caractérisé leur travail de direction des actrices comme un acte de domination masculine et/ou de séduction. Le réalisateur Joseph Von Sternberg a justifié sa violence envers les actrices au nom d'une prétendue nature féminine que lui confirmait l'exercice de cette violence : « Il est dans la nature de la femme d'être passive, réceptive, d'attendre l'agression de l'homme et d'être capable de souffrir. Autrement dit, elle ne souffre pas d'être manipulée : au contraire, elle y prend plaisir. J'ai plus d'une preuve qu'à la différence des hommes, aucune femme n'a jamais manqué de prendre plaisir aux transformations parfois pénibles que j'ai pu lui imposer pour en tirer un personnage⁶². » Elia Kazan a défini le réalisateur idéal comme un praticien et un expert en érotisme et justifié le choix d'une petite amie pour un premier rôle en faisant référence aux peintres de la Renaissance choisissant leurs maîtresses comme modèles de la Madone⁶³. Jean Delannoy a écrit qu'il fallait aimer les acteurs pour pouvoir les diriger, car il fallait aimer pour comprendre⁶⁴. Frank Capra, qui a comparé les acteurs et les actrices à des prostituées, a encouragé les réalisateurs à tomber amoureux des actrices en commentant une interaction avec Barbara Stanwyck. Sa violence masculine apparaît lorsqu'il félicite l'actrice pour sa docilité (supposée) en la qualifiant de « gentille fille » :

« On the set I would never let Stanwyck utter one word of the scene until the cameras were rolling. Before I talked to her in her dressing room, told her the meaning of the scene (...) My parting admonition was usually this: "Remember, Barbara. No matter what the other actors do, whether they stop or blow their lines – you continue your scene right to the end. Understand? Good girl."

It is true that directors often fall in love with their leading ladies – at least while making a film together. They come to know each other so intimately – more so than some married couples – and their relationship is so close emotionally, so charged creatively, it can easily drift into Pygmalion and Galatea affinity; or as true in some cases, it can slip into a hypnotic Svengali and Tribly association. I fell in love with Stanwyck, and had I not been

⁶¹ Voir Marjorie Rosen, *Vénus à la chaîne*, Paris, Editions des Femmes, 1978, p. 258-259.

⁶² Cité dans *Ibid.*, p. 171.

⁶³ E. Kazan, « On What Makes a Director », art. cit.

⁶⁴ Denis Marion (ed.), *Le cinéma par ceux qui le font*, op. cit., p 125.

more in love with Lucille Reyburn I would have asked Barbara to marry me after she called it quits with Frank Fay⁶⁵. »

Cet amour des actrices est assez facile à vérifier empiriquement. De grands dirigeants de sociétés hollywoodiennes ont épousé une ou plusieurs actrices : Harry Cohn (marié à Joan Perry), Samuel Goldwyn (Frances Howard), David O. Selznick (Jennifer Jones), Jack Warner (Ann Page), Hall B. Wallis (Martha Hyer et Louise Fazenda) et Darryl F. Zanuck (Virginia Fox). C'était aussi le cas de six des neuf réalisateurs qui ont présidé la guilde des réalisateurs entre les années 1930 et les années 1960, dont King Vidor, Frank Capra et John Cromwell. En revanche, parmi les vingt-trois présidents de la guilde des scénaristes en exercice avant les années 1970, seul Ken Englund a épousé une actrice (Mabel Albertson). Cette endogamie était certainement favorisée, comme dans d'autres milieux, par des goûts et intérêts communs liés à leurs activités communes, par des occasions de sociabilités liées au travail, ainsi que par la proximité des actrices et des auteurs dans les hiérarchies sociales et professionnelles. Les alliances amoureuses, sexuelles et matrimoniales entre les actrices et les auteurs de films étaient aussi favorisées par la beauté des premières, qui était propice à la célébration de la virilité, de la sexualité et de la domination masculine des seconds.

La beauté des actrices était à la fois un résultat et une condition de possibilité de leurs carrières cinématographiques. Leurs corps et leur pouvoir de séduction étaient mis en valeur dans les films et célébrés par des critiques de cinéma, par la presse dite masculine et féminine et par les spectateurs et spectatrices⁶⁶. Les comédiennes entretenaient leur beauté à travers des techniques du corps comme le maquillage, l'alimentation, le sport et la chirurgie esthétique. Plusieurs de ces techniques du corps sont tournées en dérision dans *Sunset Boulevard*, où une scénariste raconte avoir été opérée du nez dans l'espoir de devenir actrice et où le personnage de la vedette vieillissante s'efforce de s'embellir et de se rajeunir en vue de son retour sur les plateaux (voir l'encadré 2). Le vieillissement des actrices, qui dévaluait le capital corporel associé à leur jeunesse, était en effet un facteur très important de leur déclin et de leur exclusion de la profession. Dans un célèbre article mettant en lumière le coût du vieillissement pour les femmes, Susan Sontag a présenté le travail de lutte contre le vieillissement mené par les femmes comme un travail d'actrice, dont des vedettes hollywoodiennes seraient les professionnelles⁶⁷. La beauté des actrices était aussi une condition de leur entrée en activité. A la différence de tous leurs homologues masculins, un quart des actrices américaines oscarisées avaient préalablement

⁶⁵ F. Capra, *The Name above the Title*, op. cit., p. 116.

⁶⁶ Voir G. Vincendeau, *Stars and Stardom in French Cinema*, op. cit. ; M. Rosen, *Vénus à la chaîne*, op. cit.

⁶⁷ Voir Susan Sontag « The Double Standard of Aging », *The Saturday Review*, 23 septembre 1972, p. 29-38.

exercé l'activité de mannequin, ce qui était aussi le cas de vedettes françaises⁶⁸. Leur beauté était d'autant plus déterminante dans leur entrée dans la profession que leurs compétences techniques étaient peu ou moyennement valorisées et que de nombreuses actrices débutaient leur carrière avant ou dès l'âge adulte, sans avoir suivi de formation spécifique ou d'études supérieures. Les actrices étaient enfin recrutées par des hommes, parfois en contrepartie de services sexuels consentis ou imposés. Le producteur Henri Diamant-Berger a raconté que des figurants de *Vingt ans après* (1922) comptaient « des prostitués des deux sexes qui hantent les abords des halles », dont l'un avait vendu ses services sexuels sur un plateau⁶⁹. Dans les années 1920, les affaires de « harcèlement sexuel » étaient suffisamment fréquentes ou médiatisées aux Etats-Unis pour avoir fait l'objet de scandales, d'enquêtes de police et de régulations de la part des premières organisations professionnelles⁷⁰. Le récit d'un casting par Roger Richebé suggère l'existence du même phénomène en France :

« On avait dû dire à cette gentille jeune fille qu'au cinéma le talent se mesure à la complaisance manifestée au producteur. La légende est solide. Et d'aucuns affirment qu'elle est justifiée ! La candidate s'employait donc sous mes yeux, à mettre du mieux qu'elle pouvait ses jambes en valeur, jusqu'à la blancheur de ses cuisses.

Je m'amusais beaucoup.

Mademoiselle, vous avez des jambes admirables mais moi, c'est votre voix qui m'intéresse⁷¹ ! »

Au sein des studios et dans le cadre des relations de sociabilités entre professionnels du cinéma, les producteurs, les scénaristes, les réalisateurs et les acteurs étaient, parfois ou souvent, en concurrence pour la séduction des mêmes actrices, des mêmes femmes, ou de femmes plus belles, célèbres et talentueuses les unes que les autres. Leur pouvoir de séduction et les femmes qu'ils séduisaient pouvaient servir à exprimer leur place dans les hiérarchies professionnelles, voire à la fortifier. Des scénaristes se sont dévalorisés en référence à leur handicap sur le marché matrimonial et sexuel hollywoodien (qui pouvait lui-même tenir au fait qu'ils étaient moins haut placés dans la hiérarchie professionnelle, en termes de rémunération comme de prestige). Le scénariste Gene Fowler a ainsi écrit à un collègue que la pire discrimination à l'encontre des scénaristes était qu'à la différence des producteurs et des réalisateurs établis, ils n'étaient pas autorisés à posséder un canapé dans leurs bureaux pour séduire toute femme de leur choix (y compris les sept muses)⁷². L'héroïne du *Dernier nabab* de Francis Scott Fitzgerald est une jeune et belle femme éperdument amoureuse du producteur dont elle célèbre l'activité

⁶⁸ Voir E. Levy, « The democratic elite », art cit.

⁶⁹ Henri Diamant-Berger, *Il était une fois le cinéma*, Paris, Editions Jean-Claude Simoën, 1977, p. 100.

⁷⁰ Voir D. McKenna, « The photoplay or the pickaxe », art cit.

⁷¹ R. Richebé, *Au-delà de l'écran. 70 ans de la vie d'un cinéaste*, op. cit., p. 73.

⁷² Cité dans R. Fine, *West of Eden. Writers in Hollywood, 1928 - 1940*, op. cit., p. 107.

professionnelle, et qui repousse les avances d'un scénariste dont le métier le diminuait à ses yeux.

La sexualité pouvait susciter des concurrences, mais aussi des solidarités masculines entre les prétendants au statut d'auteur. Frank Capra a présenté son goût pour les femmes, partagé avec son coscénariste Robert Riskin, comme un fondement de leur amitié et de leur entente professionnelle⁷³. Le président du syndicat des scénaristes français, Henri Jeanson, a raconté qu'il avait aidé Louis Delluc à financer ses films en faisant travailler pour lui sa petite amie. Il a assimilé cette dernière à sa propriété et à une ressource substituable à l'argent : « non seulement nous lui avançons cet argent mais encore nous lui prêtons nos femmes. C'est ainsi que Noémie Scize et ma petite amie Yvonne figurent dans le désormais classique *Fièvres* »⁷⁴. En faisant le récit, cité plus loin, d'une fête lui ayant permis d'obtenir le soutien d'un producteur, Marcel L'Herbier a salué les qualités de maîtresse de maison de son épouse et vanté les mérites intellectuels et corporels des actrices invitées et des épouses de ses collaborateurs et homologues, comme l'épouse exquise de René Clair⁷⁵. Les sociabilités masculines entre prétendants au statut d'auteur ont renforcé leur solidarité dans les luttes collectives. On a déjà indiqué que certaines organisations professionnelles ont été constituées au sein de clubs masculins et qu'elles étaient, à une exception près, dirigées par des hommes. Dans un article publié par les participants à cette Rencontre internationale des créateurs de films de 1956, Pierre Laroche a raconté leur visite dans des lieux du travail sexuel parisien et regretté qu'ils n'aient pas eu suffisamment de temps pour partager leur goût pour les femmes⁷⁶.

La virilisation des auteurs était donc favorisée par leurs concurrences avec d'autres hommes pour l'accès aux positions dominantes du champ du cinéma, ainsi que par la domination masculine qu'ils entendaient exercer sur les actrices et sur d'autres femmes. Mais la virilisation des prétendants au statut d'auteur peut aussi être interprétée au prisme du pouvoir des actrices. La célébrité et la richesse de certaines stars leur permettait parfois d'imposer leurs choix ou préférence à leurs collaborateurs, y compris aux scénaristes, aux producteurs et aux réalisateurs. Ce pouvoir leur valait des rappels à l'ordre professionnel et à l'ordre du genre. Peu avant de devenir porte-parole de l'Association des Auteurs de Films et de leur fédération internationale, Carlo Rim écrivait qu'une vedette méritait une bonne paire de claques pour ses humeurs retardant la production. Dans un ouvrage publié sous sa direction, le scénariste Pierre

⁷³ F. Capra, *The Name above the Title*, op. cit., p. 148.

⁷⁴ H. Jeanson, *70 ans d'adolescence*, op. cit., p. 263.

⁷⁵ M. L'Herbier, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 134-135.

⁷⁶ Voir Pierre Laroche, « Chers confrères », in *Rencontre internationale des créateurs de films*, op.cit.

Bost a critiqué le pouvoir de riches vedettes tentées d'usurper les prérogatives de l'auteur⁷⁷. Frank Capra a écrit que sa première confrontation avec une star avait eu lieu en 1947, alors qu'il était déjà récompensé de plusieurs Oscars⁷⁸. Celui qui s'est auto-proclamé roi d'Hollywood avait alors dû tenir tête à Claudette Colbert, connue entre autre pour son interprétation de Cléopâtre et payée 200 000 dollars par film (plus de deux millions aujourd'hui). Il lui reprochait de refuser de travailler après cinq heures de l'après-midi. La richesse et la célébrité des actrices leur offraient également une grande autonomie matrimoniale et sexuelle, malgré les risques professionnels que pouvaient susciter des scandales sexuels très médiatisés. La presse à scandale a notamment publié le journal intime de Mary Astor, où elle vantait les prouesses de son amant⁷⁹. Les producteurs, les scénaristes et les réalisateurs étaient également concurrencés, professionnellement et sexuellement, par des acteurs parfois plus riches, généralement plus célèbres, souvent plus beaux, et dont la beauté et la sexualité était mise en valeur dans les films et dans d'autres médias. On peut donc interpréter la virilisation des prétendants au statut d'auteur comme un effet de leur domination masculine mais aussi de la contestation de cette domination par les actrices et les acteurs.

Plus généralement, la virilisation des prétendants au statut d'auteur s'explique aussi par leurs conceptions de la masculinité, de la féminité et de la division du travail social entre les sexes, qui sont le produit de leur socialisation (professionnelle). Le sexisme de certains prétendants au statut d'auteur apparaît parfois dans leurs autobiographies. Frank Capra a décrit son épouse Lu Capra comme une personne « très féminine, très à l'écoute, ne cherchant jamais à concurrencer les hommes, ce qui explique sa popularité auprès de la gente masculine »⁸⁰. Il se plaisait aussi à expliquer à de jeunes époux que le viol de l'épouse était le meilleur moyen d'avoir un enfant⁸¹. Les représentations cinématographiques des relations entre hommes et femmes sont un indicateur plus aisément généralisable du sexisme des producteurs, des scénaristes et des réalisateurs. D'après Emmanuel Levy, la différenciation des rôles masculins et féminins est plus marquée dans les films hollywoodiens qu'elle ne l'était hors des écrans de cinéma⁸². Jusqu'à la fin des années 1970, les actrices américaines ont été oscarisées pour des rôles de femmes mariées, de mères et de filles caractérisées par leurs situations sentimentales

⁷⁷ Voir Pierre Bost, « Pour ou contre les stars », dans *Vérités sur le cinéma français*, *op. cit.*

⁷⁸ F. Capra, *The Name above the Title*, *op. cit.*, p. 388-389.

⁷⁹ Voir Kenneth Anger, *Hollywood Babylone*, Auch, Tristram, 2013, p. 196-201.

⁸⁰ F. Capra, *The Name above the Title*, *op. cit.* p. 248.

⁸¹ *Ibid.*, p. 226.

⁸² Emmanuel Levy, « Stage, Sex and Suffering: Images of women in American films », *Empirical Studies of the Arts*, 1990, vol. 8, n° 1, p. 53-76.

et matrimoniales, leurs relations sexuelles et leurs souffrances. Quand elles n'étaient pas sans emploi et assignées à la sphère domestique, elles exerçaient des métiers majoritairement exercés par des femmes et/ou perçus comme féminins (actrice et/ou prostituée dans un quart des cas, héritière, enseignante, artiste propriétaire d'hôtel, épouse de fermier, secrétaire, etc.). A contrario, les acteurs ont été récompensés pour l'interprétation de personnages moins souvent mariés, moins préoccupés par leurs familles que par leurs carrières et exerçant des métiers monopolisés par des hommes et perçus comme masculins et souvent virils (soldat, policier ou criminel dans presque un tiers des cas, politicien, acteur, écrivain, fermier, businessman etc.). De même, Colin Crisp a estimé que les représentations des relations entre hommes et femmes dans le cinéma français des années 1930 étaient typiques de la culture patriarcale occidentale de la période : tandis que les personnages masculins étaient avant tout définis par leurs métiers et leur classes sociales, les personnages féminins l'étaient davantage par leurs corps et leur sexualité et exerçaient souvent l'activité de comédienne, de danseuse, de chanteuse et de prostituée⁸³. Le Festival de Cannes a récompensé des actrices pour des rôles proches de ceux récompensés aux Oscars : entre 1946 et 1957, ses prix d'interprétation féminine ont été décernés pour des rôles d'actrice, de prostituée, de voleuse à l'étalage, d'enfant sauvage, de serveuse, de femme au foyer, quasiment toutes perdues et/ou sauvées par leurs amours, amants ou époux⁸⁴.

Ces représentations cinématographiques des relations entre les sexes n'étaient pas l'expression immédiate ou le reflet exact de celles des producteurs, des scénaristes, des réalisateurs et d'autres professionnels du cinéma. Elles étaient inspirées par les conventions cinématographiques genrées d'autres films, qui étaient elles-mêmes en partie dérivées du théâtre et de la littérature, notamment via adaptations de livres et de pièces⁸⁵. Les images cinématographiques du masculin et du féminin étaient aussi structurées par les attentes supposées du public et les contraintes de la censure. Le récit fictif d'une conférence de scénario du *Dernier Nabab* suggère la manière dont ces contraintes et conventions contribuaient à la construction de personnages féminins définis soit comme des prostituées, soit comme de futures mères, mais avant tout par leur sexualité et leur distance au travail salarié :

« Le point de départ de cette histoire, c'est l'admiration aveugle de cette fille pour son patron. (...) Nous disposons d'une heure vingt-cinq de film ; montrez une femme qui, pendant le tiers de ce temps, fait des infidélités à un homme, vous aurez donné l'impression que c'est pour un tiers une putain.

⁸³ C. Crisp, *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, op. cit., p. 107-139.

⁸⁴ On l'a relevé dans les synopses des films.

⁸⁵ Sur les représentations conventionnelles du masculin et du féminin au théâtre et en littérature, voir par exemple Anne Vincent-Buffault, « Constitution des rôles masculins et féminins au XIXe siècle : la voie des larmes », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1987, vol. 42, n° 4, p. 925-954.

- Est-ce que c'est une grosse proportion ? demanda sournoisement Jane, et ils rient.

- C'en est une pour moi, dit Stahr gravement, même s'il n'y avait pas la censure de Hays à passer. Si vous voulez lui peindre la lettre écarlate sur l'épaule, d'accord, mais c'est une autre histoire. Pas cette histoire-ci. Il s'agit ici d'une future épouse, d'une future mère. (...)

En premier lieu, il voulait leur expliquer quel genre de fille c'était – quel genre de fille il voudrait trouver ici. C'est une fille parfaite avec quelques défauts comme dans la pièce, parfaite non pas parce que ce serait conforme aux vœux du public, mais parce que c'était le genre de fille que lui, Stahr, il aimait voir dans ce genre de film. Était-ce clair ? Il ne s'agissait pas d'un rôle de composition. Elle devait incarner la santé, la vitalité, l'ambition et l'amour. La pièce tirait tout son intérêt de la situation où cette fille se trouvait. Elle entrait en possession d'un secret qui affectait de très nombreuses vies. Elle avait le choix entre deux conduites à tenir, la bonne et la mauvaise, et d'abord on ne savait pas clairement où serait le bien, où serait le mal ; mais dès que la voie du bien apparaissait, la jeune fille s'y engageait sans hésitation. (...)

Elle n'a jamais entendu prononcer la formule "problèmes de l'emploi", dit-il en soupirant. Telle qu'elle est, elle pourrait vivre en 1929. Ai-je exprimé clairement quel genre de fille je veux ?

- Très clairement, Monroe.

- Passons maintenant à ses actes, dit Stahr. Tout le temps que nous la voyons sur l'écran, à chaque instant, elle veut coucher avec Ken Willard. Est-ce clair, Wylie ?

- Passionnément clair.

- Quoi qu'elle fasse, elle le fait au lieu de coucher avec Ken Willard. Quand elle marche dans la rue, c'est pour coucher avec Ken Willard, quand elle mange elle prend des forces pour coucher avec Ken Willard. Mais, mais à aucun moment on ne donne l'impression qu'elle envisagerait un instant de coucher avec Ken Willard sans que leur union soit préalablement bénie. J'ai honte d'avoir à vous énoncer ces évidences du niveau de l'école maternelle, mais il se trouve qu'elles ont disparu du scénario⁸⁶. »

Dans ce passage du *Dernier Nabab* tout comme en regardant un film, on peut difficilement distinguer ce que doivent les représentations cinématographiques des hommes et des femmes aux rapports au genre des professionnels du cinéma et à d'autres déterminants. Les représentations cinématographiques de la division du travail entre les sexes n'en étaient pas moins en affinité avec la valorisation du statut d'auteur de film comme un métier d'homme, et pouvaient même la nourrir. Les réalisateurs étaient ainsi encouragés à se prévaloir d'une autorité sur les actrices et à les considérer comme leurs amantes par le fait que les personnages féminins qu'ils scénarisaient, produisaient et mettaient en scène se caractérisaient par leur sexualité et leur amour pour les hommes et étaient assignées à des rôles d'amantes et de mères.

En résumé, des réalisateurs, des scénaristes, des producteurs ont mobilisé le genre pour exprimer et légitimer leur qualité d'auteur. Leurs usages du genre étaient variés. Ils ont présenté leurs métiers comme des métiers d'hommes, comparé leur autorité à celle d'un père, assimilé les films à leurs enfants et valorisé les films en tant qu'œuvres masculines. Ils ont également dévirilisé, féminisé ou infantilisé d'autres travailleurs. Les actrices, les scénaristes, les *script girls*, et les monteuses ont été dévalorisées en référence à leur genre. La virilisation des prétendants au statut d'auteur était un instrument de leurs luttes interprofessionnelles, mais

⁸⁶ F.S. Fitzgerald, *Le dernier nabab*, op. cit., p. 72-73.

aussi un résultat de ces luttes, qui encourageaient les prétendants au statut d'auteur à faire valoir leur masculinité face à leurs concurrents. La virilisation des auteurs était aussi favorisée par d'autres caractéristiques de leurs activités, comme leurs relations avec les actrices, leurs usages de conventions cinématographiques genrées, des sociabilités masculines entre professionnels du cinéma, notamment au sein des syndicats. Les luttes interprofessionnelles du cinéma et le sexisme des producteurs, des réalisateurs et des scénaristes ont contribué à l'exclusion des femmes de ces métiers. Les femmes ont été assignées à des tâches associées à leur genre, comme celui d'interprète de personnages féminins, de couturière du montage, de secrétaire, de *script-girl* ou de vérificatrice. Les hiérarchies professionnelles du cinéma ont donc été structurées par l'exercice de la violence et de l'exploitation masculine. Mais elles ont également été structurées par la contestation de cette domination masculine des auteurs par des actrices au pouvoir, à la célébrité et à la richesse inédites dans l'espace social.

Centrée sur les prétendants au statut d'auteur, cette analyse n'épuise par tous les déterminants de leurs usages du genre et de la division du travail cinématographique entre les sexes. Il faudrait examiner les discours d'autres travailleurs et travailleuses cinématographiques et notamment des techniciens et ouvriers des plateaux de tournage. Ces derniers ont pu être encouragés à faire valoir leur propre virilité en réaction à la virilisation des auteurs, au titre de leurs compétences techniques ou à défaut d'autres formes de pouvoir. Laurie Caroline Pintar a notamment montré que lors des grèves hollywoodiennes des années 1940, des dirigeants et militants de syndicats de techniciens et d'ouvriers avaient fait valoir leur virilité tout en féminisant et dévirilisant leurs employeurs et d'autres opposants⁸⁷. L'analyse des trajectoires et discours des actrices et des rares productrices, scénaristes et réalisatrices aiderait à comprendre leur exclusion de la profession et leurs résistances à la violence masculine. Le rapport au genre des producteurs, des scénaristes, des réalisateurs variait peut-être en fonction de leurs trajectoires sociales et professionnelles et contribuait parfois à établir leurs réputations individuelles⁸⁸. Enfin, les représentations cinématographiques du genre – évidemment plus variées que ne le suggèrent les quelques indicateurs évoqués ici – pouvaient servir à contester l'ordre du genre qui structurait leur production, soit que certaines d'entre elles diffèrent des stéréotypes évoqués, soit que ces mêmes stéréotypes soient dénoncés par des professionnelles et professionnels du cinéma et des spectatrices et spectateurs.

⁸⁷ Voir L.C. Pintar, *Off-Screen Realities: A History of Labor Activism in Hollywood, 1933-1947*, op. cit., p. 279-334.

⁸⁸ Sur la réputation de « dépravé sexuel » d'Erich Von Stroheim, voir K. Anger, *Hollywood Babylone*, op. cit., p. 131-134.

Encadré 2. Ordre professionnel et ordre du genre dans *Sunset Boulevard* (1950) et *The Fountainhead* (1949)

Fountainhead et *Sunset Boulevard* mettent en images les relations entre l'ordre du genre et l'ordre professionnel du cinéma. Dans *Sunset Boulevard*, les échecs professionnels et amoureux d'un scénariste et d'un réalisateur sont à la fois exprimés et expliqués par l'inversion des hiérarchies professionnelles et de genre. Un scénariste raté (interprété par William Holden), meurt d'avoir vendu ses services professionnels et amoureux à une gloire fanée du cinéma muet rêvant d'un retour en grâce, Gloria Swanson (Norma Desmond). Un amour désintéressé pour Gloria Swanson avait précédemment causé la perte d'un réalisateur, Max von Mayerling (Erich von Stroheim). Réputé en son temps, responsable des premiers succès de l'actrice, Max von Mayerling l'avait épousée en premières noces avant de se voir briser le cœur et d'être réduit au rang de chauffeur et de domestique. *Sunset Boulevard* montre également plusieurs techniques de transformation du corps utilisées par l'actrice pour s'embellir et se rajeunir en vue de son retour sous les projecteurs :



une armée d'esthéticiennes envahit la maison de Sunset Boulevard.



Tel un athlète avant la compétition, elle comptait les calories,

Dans *The Fountainhead*, comme tant de héros (cinématographiques), l'architecte Howard Roark est malmené, récompensé et glorifié par l'amour que lui porte l'héroïne, une riche héritière et critique d'architecture, Dominique Francon (Patricia Neal). Cet amour, Howard Roark le doit d'abord à sa seule beauté virile, qui séduit l'héritière alors qu'il n'est encore qu'un ouvrier briseur de pierre.



La belle virilité d'Howard Roark, et son anglais parfait, contrastent avec l'embonpoint, la calvitie, la taille et le fort accent italien de l'ouvrier Pasquale Orsini (Tito Vuolo, non crédité), qui le remplace pour réparer une cheminée brisée par l'héroïne pour l'attirer dans sa chambre :



Le premier baiser de Dominique Francon et Howard Roark est gagné à coup de violence physique et sexuelle. Cravaché au visage pour avoir refusé ses avances, Howard Roark s'introduit dans sa chambre à la nuit tombée, l'empêche de fuir, la fait chuter, bombe le torse contre ses coups de poing, l'enserme. Ils s'embrassent.



C'est surtout le talent et le désintéressement d'architecte et d'amant d'Howard Roark qui lui vaudront la passion et la fidélité d'une critique sachant reconnaître son génie. Elle épouse d'abord un concurrent coupable de céder à la mode et soucieux de profiter des relations de son père. Elle cède ensuite aux attentes d'un patron de presse, mécène puis traître d'Howard Roark. Ces péripéties sentimentales et professionnelles s'achèvent par les retrouvailles de Mr. Et Mrs. Roark au sommet du plus haut gratte-ciel jamais construit, qui est aussi le sommet de la carrière de l'architecte (et un symbole assez clair du phallus de son auteur) :



Une image de l'espace social

On examinera ici la répartition du capital économique, du capital culturel et du capital social au sein du personnel cinématographique, ainsi que les effets de l'inégale répartition de ces formes de capital sur luttes et hiérarchies interprofessionnelles.

Exploitation cinématographique et valeur cinématographique de l'argent

Comme dans d'autres entreprises, les dirigeants des sociétés de production cinématographiques et une petite fraction de leurs employés ont tiré profit de l'exploitation de la majorité du personnel. L'argent des prétendants au statut d'auteur était un enjeu et un instrument de leurs luttes de pouvoir et de prestige.

Les rémunérations des prétendants au statut d'auteur et des acteurs et actrices de premiers ou seconds rôles étaient considérablement supérieures à celles du reste du personnel des sociétés de production. En 1938, au sein de trois grandes compagnies hollywoodiennes, neuf réalisateurs sur dix, huit producteurs sur dix et six scénaristes sur dix gagnaient au moins 250 dollars par semaine, soit un quart du revenu annuel moyen des charpentiers (voir les tableaux 5.1 et 5.2)⁸⁹. Le salaire annuel moyen de 62 réalisateurs ayant déclaré leurs revenus en réponse à l'enquête de Leo Rosten, 44 000 dollars, était treize fois plus élevé que celui des maquilleurs et coiffeurs, quarante fois plus élevé que celui des charpentiers, soixante fois plus élevé que celui des jardiniers. Selon Leo Rosten, ces chiffres minoreraient les rémunérations des réalisateurs car les plus riches d'entre eux avaient été peu nombreux à répondre à son enquête. Les réalisateurs les mieux payés et les plus reconnus par leurs professions gagnaient entre 75 000 et 150 000 dollars par film, soit l'équivalent des rémunérations annuelles cumulées des 92 plombiers ou des 134 drapiers et tapissiers employés par les grandes sociétés hollywoodiennes⁹⁰. Même les scénaristes, les réalisateurs et les producteurs les moins bien rémunérés l'étaient mieux que le reste du personnel. A la fin des années 1930, la guild des scénaristes a cherché à obtenir une rémunération minimale de 150 dollars par semaine et de 5 000 dollars par film. Elle a obtenu en 1941 un salaire minimal de 125 dollars par semaine.

⁸⁹ Voir L.C. Rosten, *Hollywood. The movie colony, the movie makers*, op. cit., p. 383-384.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 294.

Tableau 5.1. Salaires annuels moyens d'ouvriers et de techniciens du cinéma hollywoodien. Source : Leo C. Rosten, *Hollywood. The movie colony, the movie makers*, *op.cit.*, p. 374

Métiers	Nombre d'employés	Salaires annuels moyens
Makeup and Haidressing Men	136	3477
Projectionnists	217	2924
Sound Men (Class 1,2,3,4, Film Loaders)	533	2920
Second and Assistant Cameramen	314	2886
Still Department (Enlargers, Developers, Retouchers, Printers, Still Cameramen)	278	2348
Precision Machinists	88	2249
I.B.E.W. (Electricians, Journeymen, Class 2 Soundmen)	428	2070
Auto Mechanics	22	1921
Plumbers	92	1825
Grips (Foreman, First and Second Grips)	1312	1738
Scenic Artists	82	1668
Electricians (Gaffers, Best Boys, Operators)	1695	1575
Drivers (Trucks, Horsemen)	747	1493
Painters (Foremen, Color Mixers, Sign Writers, Painters, Apprentices, Marbelizers, Furniture Finishers)	957	1426
Property Men (Prop Men, Foremen, Florists, Swing Gang)	710	1354
Wardrobers (Class 1,2,3,4)	299	1256
Prop Makers	948	1215
Drapers and Upholsterers	134	1139
Machine Shop Workers (Welders, Foundry-men, Platers, Buffers, Blacksmiths, Sheet Metal Workers, Foremen)	271	1131
Carpenters	2906	1067
Modelers, Plasterers, Mould Makers, and Apprentices	376	954
Laborers (Laborers and Class B Grips)	2174	823
Nurserymen, Gardeners, etc.	378	721

Tableau 5.2. Salaires hebdomadaires des producteurs, réalisateurs et scénaristes de Columbia Pictures Corporation, Twentieth Century-Fox, Warner Brothers en 1938.

Source : Leo C. Rosten, *Hollywood. The movie colony, the movie makers, op.cit.*, p. 383-384

	Producteurs, producteurs associés et superviseurs	%	Réalisateurs	%	Scénaristes	%
Moins de 250 dollars	11	21%	3	8%	93	41%
250 à 499 dollars	7	13%	8	20%	52	23%
500 à 999 dollars	12	23%	11	28%	53	23%
1 000 à 1999 dollars	11	21%	7	18%	26	11%
2 000 à 2999 dollars	6	12%	6	15%	3	1%
3 000 dollars et plus	5	10%	5	13%	1	0%
Total	52	100%	40	100%	228	100%

Tableau 5.3. Nominations aux Oscars des producteurs, réalisateurs et scénaristes aux plus hauts salaires annuels de 1938. Sources : Wikipedia et Leo C. Rosten, *Hollywood. The movie colony, the movie makers, op.cit.*

Producteurs			Réalisateurs			Scénaristes	
Nom	Salaire (\$)	Oscars	Nom	Salaire (\$)	Oscars	Nom	Salaire \$
Louis B. Mayer	688 369		Frank Capra	294 166	9	Robert Riskin	180 125
Hunt Stromberg	328 817	3	W. S. Van Dyke	216 750	2	Ben Hecht	159 996
Mervyn LeRoy	300 000		Roy del Ruth	216 741	0	Preston Sturges	143 000
Darryl F. Zanuck	265 000	6	Wesley Ruggles	199 061	1	Claude R. Binyon	100 000
Hal B. Wallis	260 000	5	John Ford	196 791	1	Talbot Jennings	96 333
Edgar J. Mannix	249 481		John Stahl	196 000	1	Jules Furthman	95 266
Sam Katz	247 756		Clarence Brown	188 708	2	Sidney Buchman	92 750
Al Lichtman	229 391		Jack Conway	182 000	0	Vincent Lawrence	91 333
Pandro S. Berman	213 773	4	Lloyd Bacon	179 125	0	Walter de Leon	89 475
David O. Selznick	203 500	4	Michael Curtiz	171 000	1	John L. Balderston	88 500

Les rares données disponibles pour le cas français suggèrent des hiérarchies homologues et des inégalités d'un même ordre de grandeur qu'aux Etats-Unis. Jacques Choukroun a récolté douze devis de films produits entre 1933 et 1936⁹¹. Ils prévoyaient d'attribuer entre 3,5% et 10% des dépenses aux écrivains, scénaristes et compositeurs, 9 à 30% aux artistes et aux acteurs, 15% à 24% au personnel technique. Les réalisateurs bénéficiaient d'une très grande part des sommes allouées au personnel technique. En 1934, *La Cinématographique française* a publié un devis attribuant 6,8% des dépenses à la rémunération du réalisateur et 5,5% pour le reste du personnel technique. La même année, pour la mise en scène du film *Chourinette*, le producteur et réalisateur André Hugon s'est attribué 150 000 francs, soit près de 10% du budget du film. Pour la réalisation des *Bas-fonds*, Jean Renoir a touché 5% du budget. Dans un ouvrage publié en 1945 sous la direction de Carlo Rim, un devis-type comptait 1 500 000 francs pour la vedette masculine, 1 000 000 pour la vedette féminine, 600 000 francs pour le metteur en scène, 600 000 francs pour le ou les scénaristes, 500 000 francs pour le directeur de production, le secrétariat et la comptabilité, 1 000 000 pour les artistes au cachet, 500 000 francs pour les petits rôles et artistes de complément, 500 000 francs pour les robes et costumes, 500 000 francs pour l'équipe de prise de vues et le photographe, 400 000 francs pour les régisseurs, accessoiristes et tapissiers, 400 000 francs pour les décorateurs, 250 000 francs pour l'équipe de montage, 200 000 francs pour les maquilleurs, coiffeurs et habilleuses, 200 000 francs pour l'assistant réalisateur et la *script-girl*⁹². Bertrand Nicolas a estimé que l'année où étaient publiés ces chiffres, le salaire horaire d'un ouvrier de studio était de 20 à 50 francs et que la durée moyenne d'un tournage était de 10 semaines⁹³. Pour obtenir une rémunération équivalente aux 600 000 francs attribués au réalisateur dans le budget publié par Carlo Rim, un ouvrier devait travailler entre 171 et 429 heures par jour, tous les jours, pendant dix semaines.

Les rémunérations des professionnels sont très difficiles à mesurer et à comparer sur la base des salaires hebdomadaires, des rémunérations par film et des revenus annuels moyens. Le chômage était très fréquent dans les deux pays et variait sans doute selon les métiers. En outre, les revenus des travailleurs et travailleuses les plus riches étaient bien supérieurs à leurs salaires. Les plus reconnus des prétendants au statut d'auteur et des acteurs négociaient souvent

⁹¹ Jacques Choukroun, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français : Une histoire économique 1928-1939*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Cinémathèque euro-régionale Institut Jean Vigo, 2007, p. 204-208.

⁹² Voir Lucie Derain, « L'aventure d'un film », in *Vérités sur le cinéma français*, *op. cit.*

⁹³ Voir Nicolas Bertrand, « Logique d'entreprise ou logique professionnelle ? Pratiques syndicales des ouvriers du cinéma », in Pierre-Jean Benghozi et Christian Delage (eds.), *Une histoire économique du cinéma français (1895-1995). Regards croisés franco-américains*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 298.

un pourcentage des profits générés par les films. Ils et elles pouvaient toucher des dividendes en tant que propriétaires et actionnaires de sociétés de production. Le scénariste, producteur et réalisateur Dudley Nichols, qui a présidé la guilde des scénaristes, a expliqué que la création d'une société de production relevait souvent de ce qu'on appelle aujourd'hui l'optimisation fiscale⁹⁴. Un auteur ou un acteur était imposé à hauteur de 66% pour un salaire hebdomadaire de 5 000 dollars, contre seulement 27% si la somme était versée au compte d'une société de production. Aux salaires et profits des travailleurs les plus riches s'ajoutaient les pertes et les gains de leurs investissements dans d'autres entreprises et les rentes de leurs propriétés foncières. Entre les ouvriers salariés irrégulièrement pour des temps très courts, et les réalisateurs, scénaristes et producteurs et vedettes cumulant toutes sortes de profits, les écarts de richesses étaient donc bien supérieurs à des écarts de salaires déjà immenses.

Pour bien prendre la mesure des inégalités économiques entre les travailleurs des studios, on peut comparer leurs revenus à ceux du reste de la population. Le Bureau fédéral des statistiques a estimé qu'en 1938, une famille de cinq personnes vivant à Los Angeles avait besoin d'au moins 2 095 dollars par an pour préserver « un minimum de santé et de décence »⁹⁵. Cette somme était bien supérieure aux revenus moyens des travailleurs de nombreux métiers du cinéma (voir le tableau 5.1.). A la même date, le revenu annuel moyen du personnel des entreprises hollywoodiennes, tous métiers confondus, était de 2 115 dollars par an⁹⁶. Des milliers de travailleurs et travailleuses vivaient ainsi donc dans la misère et/ou grâce aux revenus de leurs familles et/ou d'autres emplois difficiles à obtenir pendant la Grande Dépression. Les deux cents professionnels du cinéma hollywoodiens les mieux payés ont gagné au moins 75 000 dollars en 1938, soit l'équivalent de 1 250 000 dollars en 2017⁹⁷. La même année, 19 des 25 plus hauts salaires des Etats-Unis étaient perçus par des professionnels du cinéma. Ces salariés étaient moins riches que les plus vieilles et grandes fortunes des Etats-Unis, qui reposaient moins sur les salaires que sur les revenus du capital. A cette période, le cinéma hollywoodien n'en a pas moins été, selon une juste formule de Leo Rosten, le plus grand incubateur de nouveaux riches des Etats-Unis, et très certainement du monde.

Les rémunérations des scénaristes, des producteurs et des réalisateurs étaient très variables. Elles étaient corrélées aux succès des cinéastes auprès du public et des professionnels du cinéma : on trouvait de nombreux nominés aux Oscars parmi les réalisateurs et les

⁹⁴ Jean Roy, *Hollywood en pantoufles*, Lausanne, Au Blé qui lève, 1947.

⁹⁵ G. Horne, *Class struggle in Hollywood, 1930-1950. Moguls, Mobsters, Stars, Reds, and Trade Unionists*, *op. cit.*, p. 50.

⁹⁶ L.C. Pintar, *Off-Screen Realities: A History of Labor Activism in Hollywood, 1933-1947*, *op. cit.*, p. 70.

⁹⁷ L.C. Rosten, *Hollywood. The movie colony, the movie makers*, *op. cit.*, p. 83.

producteurs les mieux payés (voir le tableau 5.3.). Aux Etats-Unis, les rémunérations étaient inégalement réparties entre les groupes de prétendants au statut d'auteur. Au sein de trois grandes compagnies hollywoodiennes, plus de quatre réalisateurs et producteurs sur dix gagnaient au moins 1 000 dollars par semaine, contre seulement un scénariste sur dix (voir le tableau 5.2.). Dans les mêmes sociétés, alors que deux tiers des scénaristes touchaient des salaires inférieurs à 500 dollars par semaine, ce n'était le cas que d'un tiers des producteurs et d'un quart des réalisateurs. Parmi les 200 professionnels hollywoodiens les mieux payés en 1938, on dénombrait 80 acteurs et actrices, 54 producteurs, 45 réalisateurs et seulement 17 scénaristes et 14 compositeurs ou chefs d'orchestre⁹⁸. Parmi les 19 des 25 salariés les mieux payés des Etats- Unis, on trouvait 13 acteurs, 5 producteurs, 1 réalisateur et aucun scénariste. La sous-représentation des scénaristes au sein de l'élite économique du cinéma hollywoodien est d'autant plus marquée qu'ils étaient beaucoup plus nombreux que les producteurs et les réalisateurs (ce qui était un facteur parmi d'autres de la faiblesse des rémunérations des scénaristes par rapport à celles des autres prétendants au statut d'auteur).

Ces écarts de rémunération pourraient sembler négligeables au regard de la richesse des producteurs, des réalisateurs et des scénaristes. Ils ne l'étaient pas du tout à leurs yeux. Les revenus des prétendants au statut d'auteur avaient une valeur symbolique. A la faveur de l'homologie des hiérarchies de prestige et de rémunération des travailleurs hollywoodiens, les revenus des professionnels étaient souvent présentés comme des indicateurs, des symboles et des déterminants de leur reconnaissance et de leur pouvoir. En 1937, le président de la guilde des scénaristes, Dudley Nichols, a déclaré à un journaliste du *Los Angeles Times* qu'il fallait être aveugle pour ne pas se rendre compte que l'argent était le seul indicateur de la valeur d'un scénariste⁹⁹. Nunally Johnson a écrit qu'il lui avait fallu moins d'une semaine à Hollywood pour comprendre qu'il n'était pas un scénariste, mais un scénariste payé 300 dollars par semaine, c'est-à-dire pas grand-chose¹⁰⁰. D'après plusieurs témoignages, les revenus des professionnels du cinéma déterminaient aussi leurs sociabilités. L'écrivaine et scénariste Lilian Hellman a écrit que ses amis gagnaient tous 500 dollars par semaine et croisaient rarement ceux qui en gagnaient trois fois plus¹⁰¹. Le réalisateur et producteur John Stahl et la scénariste Mary C. McCall Jr. (qui a présidé la guilde des scénaristes de 1942 à 1944 et de 1951 à 1952) ont

⁹⁸ Voir *Ibid.*, p. 381.

⁹⁹ « Screenwriters Speak Out », *Los Angeles Times*, 11 novembre 1937, p. 3, cité dans R. Fine, *West of Eden. Writers in Hollywood, 1928 - 1940, op. cit.*, p. 111.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 111-112.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 108-109.

déclaré dans la presse qu'ils aspiraient à de très hautes rémunérations pour accroître leur pouvoir, leur reconnaissance et leurs chances de se maintenir en activité :

« Hollywood's large salaries are unnecessary, except for one thing. That is respect. If you don't earn a king's ransom in the movie business, nobody respects you. And if they don't respect you, you can't get work. So you've got to demand a tremendously stiff fee for your services, or you don't make movies. Then you give most of this money back to the government and you worry about your financial affairs, and you'd be a lot better off if you earned only a fraction of your weekly check. So would the movie industry¹⁰². »

« I look forward to the day when my salary will be very high – fantastically high. I want that big salary not because I need it... There's nothing about a \$2,000-a-week which is at all relevant to my way of life except this one thing – it will give me authority. Then when a producer says, "Look, sweetheart, I have a terrific angle on this opening; we fade in on a bed," I can say, "That's silly," and he will listen to me because I will be so very expensive. I say "That's silly" now, but he rarely listens to me¹⁰³. »

Mais l'argent, tout particulièrement celui des autres, pouvait aussi être doté d'une valeur symbolique négative. Dans un article paru en 1933, un membre du Parti communiste et de la guilde des scénaristes, Dalton Trumbo, a critiqué des rémunérations excessives versées à des producteurs, à des membres de leurs familles ou à leurs amis qui brillaient par leur incompetence (mesurée à leurs échecs commerciaux)¹⁰⁴. Il a également dénoncé des contrats faisant du cinéma la seule industrie versant de très gros salaires à des stars, des scénaristes, des producteurs et des réalisateurs pour ne rien faire. En conclusion, Dalton Trumbo a prôné des salaires modérés complétés par un pourcentage des profits des recettes des films, sur le modèle de l'édition. Selon lui, ce type de rémunération encourageait les travailleurs à fournir un meilleur travail, ne pénalisait pas ceux qui avaient un premier salaire trop bas, réduisait les coûts de production et améliorait la qualité et la rentabilité des films. Des écrivains et dramaturges ont également vu dans le salariat et dans le montant des rémunérations des scénaristes à la fois un symbole et un déterminant de leur mercantilisme et de leur subordination aux producteurs, et plus généralement d'un cinéma soumis à l'argent et aux vœux du grand public. Pareilles dénonciations ont été énoncées dès les années 1910, alors que l'Authors League des écrivains et dramaturges envisageait de s'allier aux scénaristes, puis, après-guerre, lors de la controverse au sujet de l'American Authors Authority¹⁰⁵. Ces critiques étaient favorisées par ce que Pierre Bourdieu désigne comme l'économie inversée du champ littéraire, où la reconnaissance par les pairs ou par les critiques s'oppose au succès commercial à court

¹⁰² Cité dans L.C. Rosten, *Hollywood. The movie colony, the movie makers*, op. cit., p. 81.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Dalton Trumbo, « The Fall of Hollywood », *The North American Review*, août 1933, p. 140-147.

¹⁰⁵ Voir R. Fine, *James M. Cain and the American Authors' Authority*, op. cit., p. 210-212 ; C. Dudley Wheaton, *A History of the Screen Writers' Guild (1920-1942)*, op. cit.

terme¹⁰⁶. Ces dénonciations avaient aussi pour fondements la faible légitimité artistique du cinéma par rapport à la littérature aux yeux des écrivains. Elles étaient enfin encouragées par les inégalités économiques entre scénaristes et écrivains. En 1946, l'un des principaux défenseurs du projet d'American Authors Authority, le romancier et scénariste à succès James Cain, auteur du *Facteur sonne toujours deux fois*, a gagné plus de 40 000 dollars de la RKO contre environ 4 000 dollars de la part de son éditeur Knopf¹⁰⁷.

A Hollywood, la richesse pouvait donc être dotée d'une valeur symbolique positive ou négative, selon qu'elle indique le talent et la position des prétendants au statut d'auteur dans les hiérarchies inter et intra-professionnelles, ou qu'elle symbolise leur mercantilisme ou celui de l'industrie dans son ensemble. Cette valeur ambivalente ou ces significations contradictoires de l'argent s'observent aussi dans les propos d'auteurs français. En 1956, le scénariste Maurice Abergé a associé la dévalorisation des scénaristes à leur rapport à l'argent. Il leur a reproché d'avoir renoncé à leur qualité d'auteur contre de l'argent, mais aussi d'être insuffisamment rémunérés par rapport aux réalisateurs qui ne seraient que des chefs d'orchestre. Ce différentiel de rémunération l'a conduit à placer les scénaristes en bas des hiérarchies professionnelles du cinéma, sans considérer qu'ils étaient en moyenne mieux rémunérés et plus reconnus que la majorité du personnel. Comme Dalton Trumbo, il a défendu à ce titre le droit d'auteur revendiqué par les organisations professionnelles françaises et américaines.

« Pourquoi les scénaristes, qui devraient être, comme l'a écrit Spaak, "les maîtres de la situation", la clef de voûte du système artistique du cinéma, pourquoi ont-ils démissionné ?

(...) Pourquoi ont-ils renoncé à cette dignité qui est dans la nature même des choses, puisqu'ils sont créateurs, là où le metteur en scène – et ceci n'a rien d'insultant – n'est, sauf exception, que le chef d'orchestre ?

Il faut avoir le courage de répondre : pour de l'argent. Et l'honnêteté de préciser, car les auteurs sont en général de très mauvais hommes d'affaires : pour très peu d'argent. Ce qui les innocente ou ce qui aggrave leur cas, suivant qu'on en juge.

(...) les scénaristes avaient à défendre une certaine échelle de valeurs et leurs intérêts... conjointement.

En dix ans, les scénaristes ont renoncé au titre que Jacques Prévert avait mis dix ans à construire et à honorer, celui d'*écrivain de cinéma*. Ils sont devenus les sous-fifres de la profession. Ils sont fiers de toucher sur cinq ou six rébus cinématographiques (car il est temps de cesser d'appeler scénarios, je pense, le produit honteux de ces partouzes intellectuelles !) ce que le réalisateur a touché en un seul.

(...) *Le métier d'auteur est devenu le nouveau petit métier du cinéma français* ¹⁰⁸! »

Le cinéma a donc produit un nombre significatif de fortunes à la *Gatsby le magnifique* et une misère comparable à celle des travailleurs agricoles des *Raisins de la colère*, dont des

¹⁰⁶ Voir P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit.

¹⁰⁷ R. Fine, *James M. Cain and the American Authors' Authority*, op. cit., p. 53.

¹⁰⁸ Maurice Abergé, « Ce petit métier... auteur », *Positif*, n°16, mai 1956, reproduit dans *Jeux d'auteurs, mots d'acteurs. Scénaristes et dialoguistes du cinéma français. 1930-1945*, Paris, Institut Lumières & Actes Sud, 1994, p. 69-74.

homologues non fictionnels ont peut-être achevé leur exode dans les orangeries de quelques producteurs et réalisateurs¹⁰⁹. Une proportion sans doute importante des travailleurs bénéficiait de rémunérations qui se situaient quelque part entre ces deux extrêmes, qu'il s'agisse d'auteurs peu reconnus ou de professionnels aux positions intermédiaires dans les hiérarchies de prestige. Les prétendants au statut d'auteur et les stars, qui avaient le plus d'autorité sur leurs collaborateurs et étaient les plus connus et reconnus par leurs pairs, par les critiques et par les spectateurs, étaient aussi les plus riches des travailleurs et travailleuses cinématographiques. Le fait que les scénaristes aient globalement été les moins bien rémunérés des membres de l'élite hollywoodienne était propice à la constitution de leur guild, à leur engagement dans les luttes autour du copyright et aux sympathies de nombre d'entre eux avec le communisme. Mais les scénaristes étaient aussi le groupe professionnel le plus dispersé dans l'échelle des revenus et donc le plus susceptible de se diviser dans des luttes économiques, comme ils le firent lors de la refondation de la guild des scénaristes à la fin des années 1930 puis lors de la controverse au sujet de l'American Authors Authority.

Les ascètes de l'ostentation

Les prétendants au statut d'auteur se valorisaient *via* la consommation de certains biens et *via* leurs pratiques culturelles. Leur prestige était renforcé par leur capital culturel.

Julien Duval a remarqué qu'à quelques exceptions près, comme D. W. Griffith et Charlie Chaplin, les réalisateurs hollywoodiens ne brillaient guère par leur ascétisme, mais par un style de vie « hédoniste et scandaleux »¹¹⁰. Leur hédonisme n'était pas seulement rendu possible par leurs revenus et leurs fréquentations. Il était aussi un moyen pour des réalisateurs, des producteurs, des scénaristes, des acteurs et des actrices de faire valoir leur rang dans les hiérarchies professionnelles et leur réussite personnelle. A la fin des années 1930, le critique Gilbert Seldes a écrit que le monde du cinéma hollywoodien semblait exiger de folles dépenses comme preuve de la réussite artistique¹¹¹. Selon lui, ne pas dépenser beaucoup d'argent était un signe d'excentricité ou d'appréhension face à l'avenir, tandis que des dépenses exubérantes et excentriques permettaient de prouver sa solidité financière et de s'attirer de la publicité, souvent en suivant les conseils d'attachés de presse. Cette affirmation concorde avec les propos tenus

¹⁰⁹ Le roman de Steinbeck a d'ailleurs été adapté dès 1940 avec au générique les noms du producteur Darryl F. Zanuck (au salaire annuel de 265 000 dollars en 1938), du réalisateur John Ford (196 791 dollars) et du producteur et scénariste Nunally Johnson (119 166 dollars).

¹¹⁰ J. Duval, *Le Cinéma au XXe siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, op. cit., p. 91.

¹¹¹ G. Seldes, *The Movies Come from America*, op. cit., p. 61.

par un acteur à un observateur étranger : « Vous êtes célèbres, hein ? Vous gagnez deux ou trois fois plus d'argent que le Président des Etats-Unis. Qu'arrive-t-il alors ? Vous commencez par acheter une Cadillac, puis une maison à Beverly Hills, ensuite un yacht, le tout à tempérament, bien entendu. Vous vous ruinez, mais qu'importe : vous devez bâtir votre façade¹¹². » Cet acteur emploie ici le terme de façade dans un sens proche de celui du concept d'Erving Goffman, pour qui ce mot désigne des éléments de décors, d'apparence et de manière représentant le rôle joué par un individu ou un groupe dans une interaction ainsi que leur statut social (et notamment professionnel)¹¹³.

Avec les hôtels particuliers ou villas du cap d'Antibes, de Beverly Hills de Malibu, les voitures étaient un investissement des plus prisés par les prétendants au statut d'auteur. Elles leur permettaient d'afficher, plus visiblement encore que par leurs vêtements, à la fois leur richesse, leur goût, leur virilité et leur singularité partout où ils se déplaçaient et jusqu'à leur lieu de travail. En 1933, l'écrivain et scénariste Mildred Cram a présenté les scénaristes comme la dernière roue du carrosse hollywoodien en constatant que l'entrée de la voiture de luxe de l'actrice Joan Crawford dans les studios de la MGM était un événement, tandis qu'aucune voiture de scénariste ne franchissait ses grilles et que l'écrivain et scénariste Bayard Veiller était contraint de se garer de l'autre côté de la rue, sur le parking de la station-service d'une entreprise possédée par l'acteur Charles Bickford¹¹⁴. Le scénariste Henri Jeanson a raconté que dans les studios français de la Paramount, seul le producteur dirigeant avait le droit de pénétrer dans la cour avec sa voiture, tandis que Marcel Pagnol et d'autres auteurs français devaient entrer par une autre grille¹¹⁵. Narrant son entrée à la MGM, Frank Capra a évoqué son ressentiment à l'égard de réalisateurs plus âgés et millionnaires qui disposaient de place de parking privées et nominatives¹¹⁶. Dans le film *Sunset Boulevard* (1950), la saisie par des huissiers de la voiture d'un personnage de scénariste symbolise son échec professionnel, tandis que la vieille et luxueuse Isotta Fraschini d'un personnage d'actrice, aux téléphones dorés, symbolise à la fois la vanité de sa gloire passée et sa déchéance. Cette voiture sert même à exprimer sa mort professionnelle : la société de production qui ne répond pas à ses sollicitations la contacte dans le seul but de louer sa voiture pour un tournage. Des prétendants au statut d'auteur français partageaient le goût des voitures de luxes de leurs homologues américains.

¹¹² J. Roy, *Hollywood en pantoufles*, op. cit. p. 117.

¹¹³ Voir Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne 1 : La présentation de soi*, Paris, Minuit, 1973, p. 29-36.

¹¹⁴ Mildred Cram, « Author in Hollywood », *The American Spectator*, vol. 1, n°12, octobre 1933, p. 1-2.

¹¹⁵ H. Jeanson, *70 ans d'adolescence*, op. cit., p. 166.

¹¹⁶ F. Capra, *The Name above the Title*, op. cit., p. 118.

Marcel L'Herbier a raconté comment il avait assouvi sa passion de la puissance mécanique et de la liberté à toute vitesse en acquérant une vingtaine de véhicules « aux noms les plus imposants et aux formes les plus singulières », à commencer par une Isotta Fraschini¹¹⁷. Roger Richebé a écrit qu'il partageait une passion pour les Bugatti avec Jean Renoir et comparé sa Cadillac avec la voiture de Marcel Pagnol, au capot plus long mais au moteur moins puissant¹¹⁸.

Des prétendants au statut d'auteur faisaient également ostentation de capital culturel. Les prétendants au statut d'auteur valorisaient souvent leurs activités en référence à leurs goûts, à leurs connaissances et à leurs pratiques culturelles. Frank Capra a valorisé l'esprit « brillant et fertile » de Carl Rogell et le fait que Leo McCarey compose de la musique et pratique le piano sur les plateaux de tournage¹¹⁹. Lors de sa conférence sur le métier de réalisateur, Elia Kazan s'est moins attardé moins sur les activités de mise en scène que sur des connaissances et pratiques culturelles des réalisateurs¹²⁰. Selon lui, un réalisateur devait connaître la littérature de toutes les périodes et formes, l'humour, le théâtre, le vaudeville, l'opéra, le music-hall, l'acrobatie, le jonglage, la peinture et la sculpture (leurs histoires, révolutions et contre-révolutions, Bakst, Picasso, Aronson et Matisse), la danse, la musique classique et de son temps, comme le latin rock, le blues et le jazz, l'histoire et les techniques du vêtement à toutes les époques, l'effet psychologique des couleurs, la météorologie, la ville, ses caractéristiques, ses opérations, sa structure, ses scènes, ses fonctionnaires, sa police, ses pompiers, ses éboueurs, ses postiers, ses *commuters* et leurs véhicules, ses cathédrales et ses bordels, les montagnes, les plaines et les déserts des quatre coins des Etats-Unis, la mer, la navigation, les rivières, les lacs, la nage, la pêche, la topographie, la botanique, la zoologie, la pornographie, les peintures érotiques chinoises et scènes de vases grecs de l'Age d'Or, la guerre, ses armes, ses techniques, ses machines, ses tactiques, son histoire, l'histoire, la religion, les superstitions, les rites, l'économie, la cuisine de toutes les nations, la politique, les tribunaux, les talk-shows, les sociétés secrètes, le voyage (à pratiquer autant que possible), les sports, etc. Des producteurs,

¹¹⁷ « A partir de 1927, l'Isotta Fraschini (skif) puis, merveille des merveilles, l'Isotta (cabriolet) en acajou clouté, créée avec raffinement par Henri Labourdette, grand Prix du Salon et grand Prix d'Elégance ; la 18/22 Renault suivie de deux extravagantes 40-Renault dont l'une bleue à larges bandes blanches ; la 22-Peugeot sans soupapes que Million-Guiet me tapissa de daim marron avec capot nickelé ; autre merveille : la seize cylindres Cadillac habillée par Hibbard et Darin ; les quatre Auburn d'abord simples, finalement « supercharged » à gros tuyaux latéraux d'échappement ; la Delahaye à trois carburateurs ; une Chevrolet Saoutchik ; deux Cadillac encore : l'une décapotable, puis la limousine noire carrossée sobrement par Franay mais parsemée d'accessoires inattendus. Enfin dès 1946 un moelleux fourgon Buick (que Jaque me rapporta des USA), puis l'imbattable "15-Citron" et toute la gamme des Peugeot conduites tantôt par ma femme, ma fille ou le dévoué Félix, trente-cinq ans auprès de nous et souvent figurant au volant de mes films. » M. L'Herbier, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 141-143.

¹¹⁸ R. Richebé, *Au-delà de l'écran. 70 ans de la vie d'un cinéaste*, op. cit., p. 55 et 88.

¹¹⁹ Voir F. Capra, *The Name above the Title*, op. cit., p. 244-248.

¹²⁰ Voir E. Kazan, « On What Makes a Director », art. cit.

comme Pierre Braunberger, valorisaient également leur activité en référence à leurs pratiques et connaissances culturelles :

« Des gens s'étonnent ou s'étonneront de la très grande diversité de ma production. A ceux-là, je dis qu'il me semble que la première vertu d'un véritable producteur est l'éclectisme. Il doit pouvoir apprécier à la fois Mozart, Offenbach, Boulez, Michel Magne, Béart et Feydeau, Cocteau, Michel André, Beckett, Mouëzy-Eon, Ionesco ou Jean Genet (contrairement au créateur souvent complètement focalisé sur sa recherche personnelle). Il est nécessaire qu'un producteur puisse s'intéresser à tous les genres, toutes les formes de la recherche artistique et tous les spectacles. Il doit toujours se sentir à l'affût. J'irai tout à l'heure assister à la première d'une pièce classique ; demain j'irai voir un spectacle de café-théâtre et samedi, deux films, comme tous les samedis, pour le plaisir, pour apaiser ma faim de spectacle, pour voir ce qu'il y a de nouveau, pour l'espoir de la découverte¹²¹. »

Des prétendants au statut d'auteur ont dévalorisé leurs concurrents et collaborateurs au motif de leur pauvreté et de leur inculture. Dans un roman paru en 1921, Louis Delluc a tourné en dérision un opérateur qui ne connaissait ni Rubens ni Fromentin et filmait Venise sans en remarquer les trésors¹²². Colin Crisp a noté que la dévalorisation du métier d'opérateur aux yeux des réalisateurs avait été favorisée par une sélection sur la base de leurs connaissances techniques plutôt que de leurs expériences artistiques et de leur capital culturel¹²³. Dans une typologie du personnel cinématographique de Carlo Rim, les figurants se nourrissent exclusivement de sandwiches, l'assistant réalisateur est vêtu comme un bohémien, la *script-girl* est chichement chaussée, les machinistes ont les « mœurs paisibles et l'esprit rassis », la vedette est caractérisée par les goûts et l'entourage superflus des classes économiquement dominantes ou des nouveaux riches (habilleuse, manucure, avocat), tandis que le metteur en scène, tour à tour gracieux, tendre, furieux, brutal, vulgaire, exquis, affable et souriant, cumule les traits de caractère des classes culturellement et/ou économiquement dominantes et un zeste d'ethos « populaire ». Le critique et scénariste Robert Sherwood s'est moqué d'employeurs illettrés et de réalisateurs à l'intelligence peu développée et formés dans des foires¹²⁴. Les producteurs étaient une cible privilégiée du mépris de classe d'autres prétendants au statut d'auteur de film. L'inculture des producteurs américains était proverbiale et faisait l'objet de plaisanteries du type « un producteur est un homme qui croit que le public est aussi bête que lui » et « les producteurs savent ce qu'ils veulent mais ne savent pas l'épeler »¹²⁵. Le producteur français Roger Richebé a décrit le mépris que lui avaient valu, de la part de réalisateurs et de critiques, les dimensions « commerciales » de ses activités d'exploitant puis de producteur, ainsi que ses

¹²¹ P. Braunberger et J. Berger, *Pierre Braunberger, producteur. Cinéamémoire*, op. cit. p. 206.

¹²² L. Delluc, *Ecrits cinématographiques I. Le cinéma et les cinéastes*, op. cit. p. 284-289.

¹²³ C. Crisp, *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, op. cit., p. 376.

¹²⁴ Voir R. E. Sherwood, « Renaissance in Hollywood », art. cit.

¹²⁵ Voir C. Riess, *Hollywood inconnu*, op. cit., p. 27-28.

origines provinciales et certainement sociales (son père était un petit fonctionnaire avant que ses deux parents ne deviennent directeurs de salles de cinéma à Marseille). Il s'est efforcé de retourner ce stigmatisme en faisant valoir sa connaissance de la peinture et en dénonçant le mépris des mêmes réalisateurs et critiques pour le public :

« J'étais bien jeune alors et j'ignorais qu'à Paris, où était concentrée la presque totalité de la production française de films, les propriétaires de salles ou, comme on disait plus volontiers, les "exploitants", étaient tenus pour des épiciers par "l'élite" du monde cinématographique. Des épiciers exclusivement préoccupés par le tiroir-caisse.

Je découvrais, à mon grand étonnement, que le cinéma parlant avait donné naissance à un autre genre d'épicier, "le producteur".

Un jour, recevant chez moi, dans les premiers mois de mon installation à Paris, un réalisateur, qui n'a pas fait d'ailleurs une grande carrière, je lui montrai deux toiles de Monticelli que je venais d'acquérir et qui n'étaient pas dans la manière habituelle de ce peintre : une marine et une tête d'enfant, que je possède toujours d'ailleurs.

(...) j'ai su, beaucoup plus tard, qu'il s'était gaussé de moi. Il affirmait que j'avais pris ces toiles pour des "Boticelli" ! [*sic*] (...) il était de bon ton de ridiculiser à la fois l'exploitant que j'étais et le producteur que j'étais devenu.

Cette opinion, généralement partagée par les réalisateurs et les journalistes spécialisés, cachait plus ou moins bien la crainte, pour ne pas dire le mépris, que ces excellents esprits éprouvaient à l'endroit du public. Ah ! comme il eût été plus plaisant de s'en passer, de ce public, pour se contenter de se congratuler entre soi ! Malheureusement, c'est le public qui, en définitive, fait vivre le cinéma. Et ce sont "les exploitants-épiciers" qui font la quête !

A la vérité, le mépris d'intellectuels tiraillés entre l'esthétisme et les gros sous ne me touchait guère¹²⁶. »

Apparens dans quelques écrits, les effets de distinction entre les prétendants au statut d'auteur et le reste du personnel cinématographique étaient sans doute fréquents sur leur lieu de travail ou dans le cadre de sociabilités où les différences de capital culturel et économique s'objectivaient dans des manières de parler et sur les corps. La mise en valeur du capital culturel des réalisateurs était d'autant plus probable qu'ils ne disposaient pas forcément d'un savoir-faire technique équivalent à celui des spécialistes de certains appareils, comme les opérateurs et les ingénieurs du son. Quant aux scénaristes et surtout aux écrivains, ils faisaient sans doute valoir les connaissances littéraires qui leur avaient valu d'être embauchés pour tenter de défendre leurs points de vue face aux producteurs.

Les effets de distinction entre les prétendants au statut d'auteur et le reste du personnel cinématographique étaient favorisés par le capital culturel accumulé par les premiers au fil de leurs carrières. Leurs métiers nécessitant la maîtrise de conventions cinématographiques et artistiques, ils étaient encouragés à lire et à se rendre au cinéma, au théâtre ou au concert, ou encore à se familiariser avec les œuvres d'écrivains et d'artistes dont ils pouvaient se considérer comme les égaux, les héritiers ou les concurrents. L'argent et le temps dont ils disposaient en tant que professionnels les mieux payés du cinéma leur permettaient la consommation fréquente

¹²⁶ R. Richebé, *Au-delà de l'écran. 70 ans de la vie d'un cinéaste*, op. cit. p. 63-64.

de biens culturels variés. Ils fréquentaient d'autres personnes bien dotées en capital culturel, qu'il s'agisse d'autres professionnels du cinéma ou d'autres membres des classes dominantes, comme on le verra plus loin. A contrario, le personnel le moins bien rémunéré, aux tâches les plus standardisées et les plus différentes de celles d'écrivains ou d'artistes, étaient aussi les moins en mesure d'accumuler le capital culturel qui permettait aux auteurs de légitimer et de renforcer leur domination.

Les effets de distinction entre les prétendants au statut d'auteur étaient favorisés par leurs activités antérieures ou parallèles et les points communs entre leur travail et d'auteurs et de professionnels d'autres champs de production (culturelle). Certains d'entre eux avaient aspiré à devenir ou été dramaturge, écrivain ou artiste, ce qui impliquait et permettait aussi l'accumulation de capital culturel. L'ostentation de capital culturel de certains prétendants au statut d'auteur de film était favorisée par leur concurrence avec les auteurs et d'artistes d'autres champs culturels, dont certains ne tenaient pas toujours le cinéma en grande estime. Quant aux producteurs, leurs activités étaient plus proches de celles des patrons et des cadres de l'industrie ou du commerce qui occupaient les positions économiquement dominantes et culturellement dominées de l'espace social, sujettes au mépris d'artistes et d'autres personnes mieux dotées en capital culturel qu'en capital économique.

Ces effets de distinction pouvaient être redoublés par l'origine de classe et le capital culturel hérité des prétendants au statut d'auteur. Seulement un dixième des réalisateurs interrogés par Leo Rosten avaient pour parents des travailleurs agricoles ou des travailleurs qualifiés et semi-qualifiés – les autres étant des fils de « professionnels » ou de « propriétaires »¹²⁷. A défaut d'informations sur les professions des parents des scénaristes et des producteurs, le meilleur indicateur dont on dispose pour mesurer leur capital culturel est leur niveau de diplôme, qui a été recueilli par l'équipe de recherche de Leo Rosten pour tous les producteurs et auprès des membres des guildes de scénaristes et de réalisateurs en 1938¹²⁸. Ces professionnels étaient, globalement, beaucoup plus diplômés que l'ensemble de la population : tandis que seulement un quart de la population américaine était diplômée du lycée (en 1940), au moins la moitié des scénaristes, des réalisateurs et des producteurs en activité en 1938 avaient suivi des études supérieures. Environ un tiers d'entre eux étaient diplômés de *bachelor*, contre 5% de la population américaine. On peut avancer sans grand risque que les producteurs, les scénaristes et les réalisateurs étaient, dans l'ensemble, d'origine sociale et de

¹²⁷ L.C. Rosten, *Hollywood. The movie colony, the movie makers*, op. cit., p. 393.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 390.

niveau d'étude plus élevés que le reste du personnel des studios, sans quoi ces derniers auraient évité d'exercer des emplois moins ou beaucoup moins prestigieux et rémunérés.

Toujours aux Etats-Unis, les scénaristes étaient les plus diplômés des prétendants au statut d'auteur. 81% des scénaristes avaient suivi des études supérieures, contre la moitié seulement des réalisateurs et des producteurs. 10% des réalisateurs et des producteurs n'avaient pas étudié au lycée, dont sept codirigeants de grandes sociétés de production. Le même écart s'observe dans le cas des auteurs les plus reconnus par leurs professions. Au moins 16 des 41 scénaristes oscarisés pour un meilleur scénario original entre 1940 et 1969 ont étudié dans une université américaine ou étrangère des plus prestigieuses, l'information étant inconnue pour la plupart des autres¹²⁹. En revanche, près de la moitié des réalisateurs oscarisés et des producteurs oscarisés entre 1927 et 1969 n'ont pas suivi d'études supérieures¹³⁰. A quelques exemptions près, comme Elia Kazan (diplômé du Williams College), les réalisateurs et producteurs qui avaient suivi des études supérieures l'avaient fait dans des universités moins prestigieuses que les scénaristes. Les scénaristes étaient d'autant plus disposés à contester le pouvoir des producteurs et des réalisateurs qu'ils étaient à la fois moins bien rémunérés et plus diplômés.

On ne dispose pas de données aussi précises pour le cas français. Les prétendants au statut d'auteur français semblent tout aussi bien dotés en capital culturel hérité et acquis que leurs homologues hollywoodiens. Selon Colin Crisp, la plupart des réalisateurs et des scénaristes reconnus pendant les années 1930 à 1960 avaient pour parents des membres des classes culturellement et/ou économiquement dominantes¹³¹. Des réalisateurs et des scénaristes étaient les enfants d'artistes ou d'auteurs très reconnus, comme Jean Renoir (fils d'Auguste Renoir) et le président de l'Association des Auteurs de Films Raymond Bernard (fils du dramaturge et président de la SACD Tristan Bernard). Toujours d'après Colin Crisp, une large majorité des scénaristes et réalisateurs reconnus avaient suivi des études supérieures les orientant vers des professions libérales ou artistiques. C'était le cas de plusieurs dirigeants d'organisations professionnelles, comme Carlo Rim (qui a étudié la peinture), Jean-Paul Le Chanois (le droit, la philosophie et la psychologie) et Marcel L'Herbier (l'art et le droit). On manque d'informations au sujet des producteurs.

¹²⁹ Ils avaient étudié à Harvard, Princeton, Stanford, Columbia, Oxford, Yale, Cambridge, la Sorbonne, au Northwestern College et au Dartmouth College.

¹³⁰ Ces données ont été récoltées sur Wikipedia et IMDB. Le niveau d'étude d'un tiers des producteurs oscarisé est inconnu.

¹³¹ C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, op. cit., p. 153-159.

Les prétendants au statut d'auteur se différenciaient aussi du reste du personnel cinématographique par leur fréquentation d'autres personnes très bien dotées en capital économique et symbolique, qu'il s'agisse d'autres professionnels du cinéma ou d'autres membres des classes économiquement et/ou culturellement dominantes. Leurs sociabilités professionnelles, para-professionnelles et extra-professionnelles manifestaient et creusaient encore leur distance sociale par rapport au reste du personnel.

Dans le chapitre précédent, on a vu que les prétendants au statut d'auteur coopéraient avec d'autres professionnels aux métiers prestigieux et biens dotés en capital économique et culturel, comme les coauteurs et les acteurs et actrices. A ces interactions les plus directement liées à la fabrication des films s'ajoutaient des sociabilités para-professionnelles. Les auteurs et les vedettes disposaient par exemple de leurs propres salles ou tables dans les cantines de sociétés RKO et MGM, dont étaient exclus leurs subordonnés¹³². Les professionnels du cinéma disposaient également d'espaces de sociabilité hors de leurs lieux de travail, comme des bars et restaurants fréquentés par des professionnels d'un même métier ou niveau de revenu, des fêtes organisées pour la première d'un film, les cérémonies de remise de prix et les festivals de cinéma¹³³. Sous l'effet des prix de l'immobilier et peut-être d'une recherche d'entre soi, de distinction et d'ostentation des professionnels les plus riches, les hiérarchies professionnelles du cinéma se réfugiaient dans les lieux d'habitation des travailleurs. La narratrice du *Dernier nabab* décrit Hollywood comme « une ville aux zones parfaitement distinctes, de sorte qu'on sait exactement, sur le plan économique, quelle sorte de gens vivent dans chaque secteur, depuis les producteurs et les metteurs en scène jusqu'aux figurants, en passant par les techniciens dans leurs bungalows »¹³⁴. Au passage, Francis Scott Fitzgerald égratigne l'assortiment choisi de pâtisserie ornementale » du quartier des producteurs, « moins romantique que le plus miteux des villages de Virginie ou du New Hampshire ».

Les sociabilités entre professionnels du cinéma étaient des occasions de mettre en scène et de renforcer des hiérarchies professionnelles. Ces fonctions ne sont nulle part plus apparentes que dans le cas des fêtes hollywoodiennes, dont la fréquence et le faste ont frappé plusieurs

¹³² Voir R. Fine, *West of Eden. Writers in Hollywood, 1928 - 1940, op. cit.*, p. 108.

¹³³ Richard Fine a identifié plusieurs lieux de sociabilités entre les écrivains et scénaristes hollywoodiens. Voir *Ibid.*, p. 134.

¹³⁴ F.S. Fitzgerald, *Le dernier nabab, op. cit.*, p. 117.

observateurs des années 1930 et 1940¹³⁵. Comme l'a bien formulé Leo Rosten, ces fêtes étaient les baromètres du prestige des professionnels du cinéma. Elles permettaient aux hôtes et aux invités de montrer et de faire valoir leur rang dans la hiérarchie des métiers du cinéma et leur réussite personnelle en exhibant leur capital social, leur capital économique, leur capital culturel, leur beauté et leur virilité objectivés sous forme d'invités, de décors (piscines, salons, tableaux etc.), de tenues vestimentaires, de biens alimentaires, de discussions, de flirts, d'épouses et d'époux, d'excès d'alcool ou encore de jeux comme le poker. Les fêtes étaient aussi un espace d'accumulation de capital social convertible en moyens de production et de promotion. Elles permettaient à des auteurs d'obtenir les soutiens ou financements d'autres auteurs ou de stars. Elles renforçaient sans doute la solidarité entre des collaborateurs ou futurs collaborateurs¹³⁶. Des professionnels du cinéma pouvaient y trouver l'occasion d'entretenir leur réputation en discutant avec leurs pairs et des critiques ou des journalistes. Sans doute moins fastueuses qu'à Hollywood, les fêtes des auteurs français pouvaient servir parfois les mêmes fonctions. En témoignent ces souvenirs d'une « petite » soirée organisée par Marcel L'Herbier à la sortie de *Metropolis* :

« Fritz Lang était parmi nous, avec son épouse et son solide producteur, la U.F.A. personnifiée par le Dr Becker. Je les invitai à rencontrer chez moi quelques éclaireurs du cinéma français. Soirée exceptionnelle par la chaleur du contact impressionniste-expressionniste qu'elle provoqua. Sur le document photographique qu'il m'en reste, on verra qu'Isabey avait groupé autour du pseudo-bar de la salle des jeux : Jean Tédesco, parfait continuateur de Delluc à *Cinéa*, qui m'avait toujours vu comme un ambassadeur possible (?) de notre Septième Art. J'essayai ce soir-là de lui donner raison en mettant dans mes cartes : Jacques Manuel archonte de la forme [*alors costumier des films de Marcel L'Herbier, il en deviendra le monteur avant de réaliser deux films*] ; Kissa Kouprine vedette en espoir et fille du célèbre Alexandre Ivanovitch, sociologue de *La Règle*, romancier de *La Fosse* devenue sur la scène parisienne *La Fosse aux filles* ; Marcelle Pradot épouse et maîtresse de maison ; Kitty Prévost hirondelle anglaise voletant autour de l'écran français ; René Clair dont je ne dirai rien de plus que je n'ai dit ; sa ravissante femme Bronia ; Alexandre Kamenka un frère d'armes [un des producteurs les plus reconnus des années 1920, cofondateur de la société Albatros, qui a produit des films de René Clair, Jacques Feyder, Marcel L'Herbier et Jean Renoir] ; Robert Mallet-Stevens couvert des lauriers de l'Exposition ; Fritz Lang qui ne regardait la réalité que d'un œil mais quand il s'agissait de la rendre "expressive", cet œil en valait cent ; son épouse scénariste Thea Von Harbou qui a écrit *Metropolis* et écrira *La Femme dans la lune* (mais *Metropolis* y était déjà !) ; il y a bien sûr Jaque Catelain [*acteur de nombreux films de Marcel L'Herbier*] souriant aux anges et la belle Emmy Lynn amie de fond en comble avec une progression émouvante depuis ses débuts qui firent tant de bruit dans *Mater dolorosa* jusqu'à son récent triomphe tout chaud encore dans *Le Vertige*. Robert Spa, abeille critique souvent piquante qui fait son miel au *Figaro* ; sans compter le couple directorial des Becker qui porte dans leur puissante rondeur tout le dynamisme de la gigantesque Universum Film Actiengesellschaft, leur fief. Enfin, essayant d'harmoniser entre toutes ces belles personnes les divers courant de leurs préférences, se découvre l'ambassadeur en herbe (jouons du mot) autant dire moi qu'on aperçoit à la cantonade dans un habit à

¹³⁵ L.C. Rosten, *Hollywood. The movie colony, the movie makers*, op. cit., p. 181-198 ; J. Roy, *Hollywood en pantoufles*, op. cit.

¹³⁶ Sur cette fonction des fêtes au sein des entreprises, voir Anne Monjaret, « La fête, une pratique extra-professionnelle sur les lieux de travail », *Cités*, 2008, n° 8, p. 87-100.

pochette découragée. Cette rencontre ne fut pas que de jeux, il y eu des parlottes dans tous les sens et quelquefois profitables puisqu'elles me permirent d'ébaucher avec le Dr Becker un accord pour l'exploitation allemande de *L'Argent* et pour le prêt à mon casting d'acteurs sous contrat U.F.A., en première ligne l'irremplaçable Baronne Sandorf ; Brigitta Helm.

Moralité (pour rire) : à chacun son jeu, les chandelles seront bien gardées¹³⁷... »

Les plus reconnus des producteurs, des scénaristes et des réalisateurs se distinguaient également par leurs fréquentations d'autres élites économiques, culturelles et politiques. Certains le devaient en partie au capital social de leurs parents et à leurs activités antérieures ou parallèles. En préambule de son journal, Carlo Rim a écrit que les relations de son père, directeur de journal, lui avaient valu, dès son plus jeune âge, de traiter d'égal à égal avec les demi-dieux du théâtre, de la politique, de l'arène et de la littérature¹³⁸. Au début des années 1930, Carlo Rim a accru son capital social en tant que rédacteur en chef de *Vu* et de *L'Intransigeant*. Pendant la seule année 1935, alors qu'il venait de commencer à écrire des scénarios, Carlo Rim beaucoup échangé avec son ami Max Jacob, bu et plaisanté au Triomphe avec André Gide et le réalisateur Marc Allégret, déjeuné avec le peintre Moïse Kisling et l'écrivain André Salmon, déjeuné avec son épouse et le peintre André Derain à la Coupole, diné avec l'acteur Michel Simon chez le dramaturge Tristan Bernard, retrouvé Georges Simenon au Fouquet's, tenu l'un de ses « déjeuners du premier mercredi » avec le compositeur Arthur Honegger, le docteur Jean Dalsace (qui deviendra président de la Société française de gynécologie), le metteur en scène de théâtre Gaston Baty, le poète et dramaturge Jean-Victor Pellerin (primé par l'Académie française en 1951), le critique d'art Louis Chéronnet, le peintre André Lhote, le dessinateur Jean Carlu et l'architecte et collaborateur *d'Esprit* Louis-Emile Galey (qui deviendra réalisateur et commissaire du gouvernement auprès du comité vichyssois du cinéma)¹³⁹. Mais les producteurs, les réalisateurs, les scénaristes et les acteurs aux plus prestigieuses fréquentations les devaient surtout à la reconnaissance, à la célébrité, à la fortune et au capital social qu'ils avaient acquis au cours de leurs carrières cinématographiques. Un temps dédaignée par les plus vieilles fortunes californiennes et américaines, l'élite hollywoodienne a ensuite fréquenté des scientifiques, des écrivains et des artistes très connus (George Bernard Shaw, H. G. Wells, Albert Einstein, Salvador Dali, Diego Riviera), des dirigeants politiques, des hommes d'affaires et des magnats de la presse (comme William Randolph Hearts), des membres de la noblesse britannique et d'autres pays, et d'autres célébrités de la « café society » (c'est-à-dire les « people » ou la « jet-set » d'alors)¹⁴⁰. Fils de

¹³⁷ M. L'Herbier, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 134-135.

¹³⁸ Carlo Rim, *Le Grenier d'Arlequin. Journal, 1916-1940*, Paris, Denoël, 1981, p. 9.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 229-261.

¹⁴⁰ L.C. Rosten, *Hollywood. The movie colony, the movie makers*, op. cit., p. 163-180.

travailleurs agricoles immigrés d'Italie, Frank Capra était peu doté en capital social hérité mais comptaient parmi ses beaux souvenirs un apéritif avec Aldous Huxley, une poignée de main avec Winston Churchill le félicitant pour un film de propagande (p. 253), un dîner avec la famille Gandhi, et la première d'un de ses films aux côtés du Président Truman.

Comme les sociabilités entre professionnels du cinéma, les mondanités des prétendants au statut d'auteur de film leur permettaient de faire valoir leur réussite personnelle et leur rang professionnel, qui étaient à la fois reconnus par des dominants d'autres champs et objectivés par la fréquentation de ces derniers. Leurs amis artistes ou écrivains pouvaient les conforter dans leur existence d'auteurs. Par exemple, Carlo Rim a noté dans son journal les félicitations d'un André Gide au nouveau dialoguiste qu'il était¹⁴¹. Certaines occasions de sociabilités permettaient aussi de se constituer des relations d'interconnaissance mobilisables dans les luttes professionnelles et syndicales. Pendant les mois où se négociait le projet de loi Jean Zay, Carlo Rim a retrouvé, chez le dramaturge Tristan Bernard, ses fils Jean-Jacques et Raymond (qui présideront respectivement la SACD et l'Association des auteurs de films), Raymond Coolus (ancien président de la SACD), le chef d'orchestre et compositeur Reynaldo Hahn, le peintre Edouard Vuillard, le journaliste et écrivain Roland Dorgelès (déjà membre de l'Académie Goncourt) et le Président du Conseil en exercice, Léon Blum¹⁴².

Une fonction latente ou manifeste des fêtes était de marquer la distance sociale et professionnelle entre l'élite du cinéma et le personnel le plus dominé, qui n'avait ni les moyens d'y être invité, et encore moins de réunir pareille quantité et variété de capital autour d'une table ou d'une piscine. Des auteurs peu reconnus percevaient les fêtes et occasion de sociabilités comme des rappels à l'ordre. On l'a déjà évoqué, des scénaristes étaient conscients qu'ils ne fréquentaient que des personnes d'un même statut et niveau de rémunération. Des scénaristes ont écrit avec amertume qu'ils ne déjeunaient et ne dinaient pas aux mêmes tables que les producteurs, les réalisateurs, les stars et des scénaristes les mieux payés¹⁴³. La scénariste hollywoodienne Lillian Hellman a écrit qu'elle préférait déjeuner seule sur un banc dans l'arrière-cour du studio plutôt que de passer devant la table de célèbres scénaristes et réalisateurs qui ne la salueraient qu'en raison de la réputation de son époux. Dans *Le Dernier Nabab*, un personnage de scénariste raconte l'humiliation ressentie lors d'une fête, où le comportement des invités l'a privé du fondement de son existence d'auteur et de son existence sociale, son nom ou son identité :

¹⁴¹ Carlo Rim, *Le Grenier d'Arlequin. Journal, 1916-1940, op. cit.*, p. 232.

¹⁴² *Ibid.*, p. 264.

¹⁴³ R. Fine, *West of Eden. Writers in Hollywood, 1928 - 1940, op. cit.*, p. 108-109.

« Hollywood, c'est bien pour les durs, mais moi, j'ai débarqué là venant de Savannah, en Géorgie. Je suis allé à une garden-party le premier jour. Mon hôte m'a serré la main, puis il m'a abandonné. Tout était là – la piscine, la mousse verte à deux dollars le centimètre carré, les beaux félins qui buvaient et s'amusait... Et personne ne me parlait. Personne. J'ai adressé la parole à une demi-douzaine d'invités qui ne me répondaient pas. Ça a duré une heure, deux heures, puis je me suis levé du coin où j'étais assis et je me suis enfui au petit trot comme un fou. J'ai eu l'impression d'être dépouillé de toute identité légitime jusqu'au moment de mon retour à l'hôtel, où le réceptionniste m'a tendu une lettre qui m'était adressée à mon nom¹⁴⁴. »

Ainsi, les producteurs, les réalisateurs et les scénaristes étaient, dans l'ensemble, beaucoup plus riches et mieux dotés en capital culturel et social que le reste du personnel cinématographique (à l'exception des acteurs et actrices). Le volume de leur capital est en partie l'effet du prestige de leurs métiers, qui étaient très bien rétribués en argent, en temps libre et en fréquentations, et qui ont rapidement attiré des héritiers des classes dominantes. En retour, les capitaux acquis, hérités et exhibés par les prétendants au statut d'auteur augmentaient le prestige de leurs activités à leurs propres yeux et renforçaient leur domination symbolique des travailleurs et travailleuses moins haut placés dans les hiérarchies de métiers du cinéma et les hiérarchies sociales.

L'inégale répartition du capital et des formes de capital entre les producteurs, les scénaristes et les réalisateurs encourageait des luttes entre ces groupes autour de la définition de l'auteur de film et la valeur relative de leurs tâches. Les effets de l'inégale répartition du capital entre les travailleurs et travailleuses étaient renforcés par l'homologie entre les hiérarchies professionnelles du cinéma et celles de l'espace social dans son ensemble. Le monde du cinéma, tout particulièrement à Hollywood, est une image réduite des inégalités de classes qui traversent tout l'espace social. La production de films a généré et entretenu à peu près tous les profils possibles de dominants et en a même inventé de nouveaux : grands patrons d'entreprises multinationales devenus propriétaires terriens ou actionnaires de compagnies pétrolières, producteurs-managers aux salaires mirobolants, artistes millionnaires et écrivains maudits, *self-made-men*, nouveaux riches et héritiers de grandes fortunes, ou encore jeunes célébrités aux vies privées et professionnelles glorifiées dans les magazines. Autant de types d'élites sociales dont la domination économique et symbolique reposait sur l'exploitation et la domination symbolique de travailleurs et de travailleuses aux métiers et propriétés sociales proches de celles du prolétariat d'autres champs de production : charpentiers, plombiers, drapiers, couturières, manutentionnaires, ouvrières de la vérification, aspirantes actrices sans le sou traitées comme des prostituées, etc. Le cinéma a également occupé des professions

¹⁴⁴ F.S. Fitzgerald, *Le dernier nabab*, op. cit., p. 26.

« intermédiaires » dans les hiérarchies de rémunération (comme celles de monteurs, de directeur de la photographie, ou de décorateurs). Les prétendants au statut d'auteur se différencient également selon la structure de leur capital : les scénaristes étant dans l'ensemble plus proches du pôle culturellement dominant et économiquement dominé du champ du cinéma et de l'espace social, les producteurs et les acteurs de leurs pôles économiquement dominant et culturellement dominé, et les réalisateurs en position intermédiaire.

Le monde du cinéma étant à la fois à l'image des rapports de domination de l'espace social et encastré dans cet espace, les luttes professionnelles étaient à la fois homologues à des luttes sociales plus globales et alimentées par ces dernières. Le mépris des fractions culturellement dominantes de la classe dominante pour les commerciaux ou les patrons exacerbait celui des scénaristes ou des réalisateurs pour ces « épiciers » de producteurs. Le mépris des prétendants au statut d'auteur pour les « techniciens », et l'effort fait par les réalisateurs pour se distinguer d'eux, étaient renforcés par la proximité de ces techniciens avec les classes plus dominées. Enfin, le cinéma étant une image réduite de tout l'espace social, les dominants de ce monde étaient d'autant plus susceptibles de comparer leur pouvoir à celui de chefs d'Etat et de rois, à comparer les studios à un royaume et à affirmer dans leurs luttes autour du droit d'auteur, dans la presse ou dans leurs mémoires, avec ni plus ni moins de prétention que de grands patrons ou dirigeants politiques qu'ils comptaient parmi leurs modèles et leurs fréquentations, « one man, one film », ou le cinéma, c'est moi. Tout comme Marcel L'Herbier assimilait l'entreprise Gaumont à une cité et son fondateur à un monarque absolutiste¹⁴⁵, Frank Capra, qui s'est autoproclamé roi d'Hollywood, a comparé les studios de la MGM à une citadelle traversée par des luttes de classe :

« MGM always gave me the queasy, uneasy feeling I had entered a strange world that denied rationality. For instance, I always thought that a house divided against itself cannot stand. It didn't go for the citadel of MGM. Its fortunes were guarded by a figurative paradox: a Janus with two hostile heads, Mayer and Thalberg, who snarled and ruled with equal power. Yet the last roar was Leon the Lion's.

Divided, MGM stood. Concerning aesthetic values, I always felt the world cannot fall apart as long as free men see the rainbow, feel the rain, and hear the laugh of a child. But at MGM there was little room for freedom in its stratified class structure, and what seemed to inspire each class was not beauty, but the opulence, arrogance, and pot bellies of those above them. Nevertheless, MGM was the Mecca of filmmakers. It beat me. Probably all wild imaginings anyway, evoked by an innate peasant envy of the upper crust¹⁴⁶. »

La métaphore du royaume du cinéma est si fréquente dans *Le Dernier Nabab* qu'elle structure la narration et la caractérisation des personnages. Ce roman sacralise un producteur

¹⁴⁵ M. L'Herbier, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 45. Voir le chapitre 4.

¹⁴⁶ F. Capra, *The Name above the Title*, op. cit., p. 161.

roi, Monroe Star, qui aurait été inspiré à Francis Scott Fitzgerald par le célèbre producteur de la MGM, Irving Thalberg, qui fut treize fois nominé aux Oscars en dix ans. La métaphore de la royauté sert à exprimer son autorité sur le reste du personnel, son prestige, sa richesse et son pouvoir de séduction. Elle permet également de peindre son entreprise comme un « petit système féodal » traversé par des luttes de classes. Quelques exemples :

« [*Le producteur Stahr*] rendait un salut de la main tandis que surgissaient et s'effaçaient le gens dans la nuit ; j'imagine qu'il devait ressembler un peu à l'Empereur saluant ses vieux grognards. Il n'est pas d'univers qui n'ait ses héros, et Stahr était ici le héros. La plupart de ces hommes travaillaient là depuis longtemps – ils avaient connu les débuts, le grand bouleversement de l'arrivée du parlant, et les trois années de la Dépression – et lui, il avait veillé à ce qu'ils n'en souffrent pas. Les anciennes allégeances tremblaient maintenant sur leurs bases, des pieds d'argile se révélaient sous les colosses ; mais lui, il était encore leur homme, le dernier des princes. Et leurs saluts au passage formaient une sorte de sourde acclamation¹⁴⁷. »

« - J'imagine que toutes les filles vous courent après pour que vous les fassiez tourner.
- [*Stahr* :] Elles ont renoncé.

- C'était un euphémisme. Il savait qu'elles étaient là sur le pas de la porte, mais depuis si longtemps que leurs clameurs ne faisaient pas plus de bruit que la circulation dans la rue. Cependant sa position à lui demeurait plus que royale : un roi ne peut choisir qu'une reine, Stahr, du moins le croyaient-elles, pouvait en couronner de nombreuses¹⁴⁸. »

« - Les metteurs en scène étaient mes copains, dit Stahr avec fierté.

C'était comme Edouard VII se vantant d'avoir fréquenté le meilleur monde en Europe.

- Mais certains d'entre eux ne m'ont jamais pardonné, continua-t-il, d'avoir fait venir des metteurs en scène de théâtre à l'apparition du parlant¹⁴⁹. »

« [une secrétaire] avait sous son bureau à portée de son pied le levier qui ouvrait la salle du trône, le bureau personnel de mon père. Les trois secrétaires étaient autant d'adeptes passionnées du capitalisme, et c'était Birdy qui avait inventé le règlement selon lequel des dactylos qu'on voyait manger ensemble plus d'une fois dans la semaine s'exposaient à des sanctions. A cette époque les studios craignaient le pouvoir de la populace¹⁵⁰. »

L'inégale répartition du capital entre les métiers du cinéma explique la diversité des formes de luttes de classes et de classement. Les luttes entre les professions et professionnels dominants ressemblaient aux luttes de prestige décrites par Norbert Elias et pouvaient, comme chez les nobles, s'agrémenter de dépenses somptuaires et de rivalités de salon¹⁵¹. Les organisations de producteurs, de scénaristes et de réalisateurs sollicitèrent des services d'Etat comme les tribunaux, le National Labor Relations Board ou le Copyright Office pour arbitrer le partage des profits qui leur revenaient en tant qu'auteurs. Quant aux luttes entre le patronat et le prolétariat du cinéma, elles prirent la forme classique de la « lutte des classes » : des grèves, comme celles du Front populaire et celles des studios hollywoodiens des années 1940, qui furent réprimées avec toute l'artillerie classique du patronat (briseurs de grève recrutés parmi

¹⁴⁷ F.S. Fitzgerald, *Le dernier nabab*, op. cit., p. 50-51.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 110.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 199.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 42.

¹⁵¹ Voir N. Elias, *La société de cour*, op. cit.

les plus dominés des dominés, corruption de dirigeants syndicaux, tabassages, répression policière, délation, licenciement et emprisonnement de leaders syndicaux et/ou communistes etc.)¹⁵².

Race et (sur)humanité des auteurs de films

Les rapports de classe et de genre n'étaient pas les seules relations de domination transversales à différents champs qui ont servi à hiérarchiser le personnel cinématographique.

La racialisation du personnel et des hiérarchies professionnelles

On verra ici comment l'antisémitisme a contribué à la dévalorisation des producteurs, puis comment les personnes noires ont été quasiment exclues du monde du cinéma.

Le cinéma a été un objet parmi d'autres de projection du fantasme d'un contrôle de l'industrie, du capital et de la culture par les juifs. Les dénonciations du cinéma comme contrôlé par des juifs ont été diffusés dans des livres et dans des journaux de grande diffusion, comme *L'Action française* et *The DearBorn Independent*, ainsi que dans des livres. Un article anonyme paru en 1921 dans *The DearBorn Independent* énonçait que le cinéma américain était exclusivement contrôlé, moralement et financièrement, « par les manipulateurs juifs de l'opinion publique »¹⁵³. Ce texte et un livre de Lucien Rebatet publié sous l'Occupation allemande présentaient le cinéma comme une invention volée par des juifs¹⁵⁴. Ils les accusaient de faire la propagande de leur « race » et les tenaient responsables d'à peu près tous les maux possibles et imaginables du cinéma : sa faible valeur esthétique, son caractère mercantile ou industriel, la ruine de certaines sociétés de production, le « tripatouillage » des scénarios, la mauvaise qualité des films parlants, le chômage de travailleurs non juifs, le déclin du cinéma français par rapport au cinéma américain, la propagande communiste, la pornographie, etc.

Si ces discours dénonçaient la présence des juifs dans tous les métiers du cinéma, leurs cibles privilégiées étaient les producteurs. Cela s'explique sans doute moins par le nombre de producteurs juifs que par l'association entre le judaïsme et l'argent, le capital et le pouvoir, qui était un lieu commun de la rhétorique antisémite. Ce type de discours pouvait d'autant plus facilement être appliqué aux producteurs qu'ils étaient des chefs d'entreprise souvent

¹⁵² Voir G. Horne, *Class struggle in Hollywood, 1930-1950. Moguls, Mobsters, Stars, Reds, and Trade Unionists*, op. cit. ; L.C. Pintar, *Off-Screen Realities: A History of Labor Activism in Hollywood, 1933-1947*, op. cit.

¹⁵³ « Jewish Supremacy in the Motion Picture World », *The Dearborn Independent*, 19 février 1921.

¹⁵⁴ Lucien Rebatet, *Les tribus du cinéma et du théâtre*, Paris, Nouvelles Editions françaises, 1941.

dévalorisés par des critiques, des réalisateurs et des scénaristes pour le caractère mercantile de leur tâche, pour leur assimilation du cinéma à une industrie, ou encore pour leur inculture. Dans un livre intitulé *The Jews in America*, paru en 1923, Burton Hendrick a regretté que les écrivains engagés à Hollywood soient contraints de discuter de leurs scénarios avec des producteurs juifs ayant fait fortune dans d'autres industries, comme le textile, et dont la connaissance de la langue anglaise et les goûts était très limités¹⁵⁵. Lucien Rebatet a considéré que la production était « naturellement le domaine de choix de la juiverie cinématographique, puisque c'est là qu'on y remue le plus la finance et qu'au surplus, le producteur tient toute l'industrie entre ses mains »¹⁵⁶. Il a dénoncé les producteurs hollywoodiens comme Zukor et Laemmle, qui n'auraient « jamais tourné de leurs mains un seul mètre de pellicule, écrit une seule ligne de scénario, dirigé de leur voix le moindre comédien », mais se seraient contentés d'acheter le talent des autres et d'en faire la publicité et le commerce¹⁵⁷. Il a nommé 92 producteurs juifs qui représenteraient près de 95% des producteurs en activité en France. Rebatet a qualifié le président du syndicat des producteurs de « Juif tunisien à lorgnons et crâne pointu de négroïde », de « corrupteur officiel du cinéma français » et d'« introducteur d'innombrables coreligionnaires ».

Il est difficile d'évaluer dans quelle proportion et à quel degré les auteurs et travailleurs du cinéma adhéraient à ces discours antisémites. Ils étaient fréquents dans les romans prenant pour thème le monde du cinéma hollywoodien parus dans les années 1930 et 1940¹⁵⁸. Dans *Le Dernier Nabab*, les producteurs sont très souvent présentés comme des juifs, mais la narratrice prend ses distances avec l'antisémitisme en valorisant certains d'entre eux et en disant d'un réalisateur qu'il travaillait depuis trop longtemps avec des juifs pour « marcher dans la légende de leur mesquinerie en matière d'argent »¹⁵⁹. Les films sont un autre indicateur de l'antisémitisme de certains professionnels du cinéma. Des films hollywoodiens comme *Les Dix Commandements*, ont été critiqués pour leur antisémitisme. Colin Crisp a recensé quelques caricatures antisémites dans des films français des années 1930, comme dans *Le Genre de Monsieur Poirier* de Marcel Pagnol, mais elles étaient selon lui très rares¹⁶⁰. Dans son

¹⁵⁵ Burton J. Hendrick, *The Jews in America*, Double Day et Page & Company, Garden City et New York, 1923, p. 124.

¹⁵⁶ Voir L. Rebatet, *Les tribus du cinéma et du théâtre*, op. cit. p. 28.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵⁸ Voir Steven Alan Carr, *Hollywood and Anti-Semitism: A Cultural History up to World War II*, Cambridge, U.K. ; New York, Cambridge University Press, 2001, p. 217-228.

¹⁵⁹ Voir F.S. Fitzgerald, *Le dernier nabab*, op. cit., p. 75.

¹⁶⁰ C. Crisp, *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, op. cit., p. 68-71.

autobiographie publiée en 1979, Marcel L'Herbier a attribué le chômage et l'hétéronomie des metteurs en scène français à l'inculture ou à la mauvaise culture des producteurs, qu'il impute elle-même à l'invasion de producteurs juifs et étrangers :

« un courant étranger judéo-balkanique s'était infiltré dans la production de nos films. Fortement implantés dans les Champs-Élysées, tous les Rabinovitch, les Lucachevitch, les Deutschmeister et autres conquérants en "gneff", en "kruck", en "sky" (que François Vinneuil [*pseudonyme de Lucien Rebatet*] mettra outrancièrement au pilori dans un livre bas) occupaient le terrain de la création des films que nos compatriotes, démobilisés, leur avaient cédé bien volontiers. Je n'avais rien contre eux (d'ailleurs ce livre aura montré que pas mal de mes relations étaient israélites) sinon qu'ils trimbalait dans leurs malles une infinitude de scénarios remplis d'histoires en russe blanc ou rouge mal adaptées à notre dramaturgie en demi-teinte.

Et, par exemple, dans cette nouvelle horde de Rois Images je me suis demandé, pendant des jours et des jours, quel Melchiorovitch, quel Balthazarowsky aurait pu comprendre et eût voulu produire un film tout en filigrane tel que la transparente *Comédie du bonheur* ? C'était naturellement pour me répondre : il n'y a plus personne qui en ait le goût¹⁶¹... »

De tels discours antisémites n'étaient sans doute pas exceptionnels. Ils ne dominaient pas au point de susciter des prises de position au nom d'organisations professionnelles. Comme on l'a vu, l'Authors League a dénoncé les atteintes aux droits des auteurs juifs en Allemagne. Des auteurs ont dénoncé l'antisémitisme supposé de membres de la Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals, qui regroupait des professionnels anti-communistes¹⁶². Des porte-paroles de cette organisation se sont défendus contre ces accusations en faisant valoir que six membres de son bureau étaient juifs. Le Syndicat des réalisateurs de films a protesté contre un article de l'Action française en distinguant ses propres luttes pour la défense des travailleurs français contre les étrangers d'une « opération d'attaque antisémitique »¹⁶³. Il a toutefois refusé de lancer une pétition à ce sujet, comme le souhaitait Jean Benoit-Lévy, au motif « d'éviter d'entraîner le syndicat dans une polémique ». Les sociétés d'auteurs françaises et le Comité d'Organisation de l'Industrie cinématographique mis en place sous le gouvernement de Vichy ont collaboré à l'exclusion des juifs de la profession cinématographique.

Dans leurs descriptions de la division du travail cinématographique, les prétendants au statut d'auteur de film n'ont quasiment pas fait référence à leur couleur de peau ou à celle d'autres travailleurs et travailleuses cinématographiques. On a simplement pu relever

¹⁶¹ M. L'Herbier, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 203-204.

¹⁶² Donald T. Critchlow, *When Hollywood Was Right: How Movie Stars, Studio Moguls, and Big Business Remade American Politics*, Cambridge & New York, Cambridge University Press, 2013, p. 55-56.

¹⁶³ Voir Valérie Vignaux, « Le Syndicat des techniciens de la production cinématographique, section des réalisateurs de films », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2003, n° 40, p. 68-86.

l'assimilation, par Elia Kazan, du réalisateur à un chasseur blanc menant un safari en territoire inconnu et dangereux. Les participants à la Rencontre internationale des créateurs de films se sont enorgueillis d'avoir rassemblé des créateurs de races différentes, mais en faisant plutôt allusion à leurs nationalités.

La rareté des références à la couleur de peau des travailleurs s'explique par la quasi-exclusion des personnes noires du personnel cinématographique. Des réalisateurs et producteurs noirs ont travaillé pendant cette période, mais à l'écart des studios. Le plus connu d'entre eux était Oscar Micheaux¹⁶⁴. Il disposait de sa propre société de production et distribuait lui-même les films. Au sein des studios, les personnes noires étaient absentes ou ultra-minoritaires dans tous les groupes professionnels. L'acteur Ossie Davis et l'actrice Ruby Dee ont raconté avoir été frappés par l'absence de toute personne noire parmi le personnel des studios de la fin des années 1940, que ce soit parmi les techniciens, les électriciens, les costumiers et costumières, maquilleuses et maquilleurs¹⁶⁵. Une autre actrice noire, Frances Williams, s'est souvenue qu'à la même période, les figurants noirs de la guilde des acteurs n'étaient jamais employés et que l'acteur John Marriot était harcelé par des techniciens, qui faisait en sorte de ne pas l'éclairer pour le rendre méconnaissable à l'écran¹⁶⁶. Les données manquent pour la première moitié du siècle, mais en 1967, les personnes non blanches et surtout les personnes noires étaient toujours ultra-minoritaires au sein du personnel des studios hollywoodiens et sous-représentées par rapport à leur place au sein de la population rémunérée de Los Angeles : les personnes noires représentaient 2,1% du personnel des sociétés de production cinématographique contre 7,4% des personnes rémunérées pour leur travail¹⁶⁷. En 1969, la Paramount et la Twentieth Century Fox comptaient respectivement 24 et 31 hommes noirs, 9 et 6 femmes noires, sur des totaux de 1 946 et 3 136 employés. Les hommes noirs étaient quasiment absents des métiers de dirigeants et de « professionnels ». Les femmes noires l'étaient totalement. Comme l'a montré Laurie Caroline Pintar, la quasi-exclusion des personnes noires du personnel hollywoodien a été favorisée par le racisme de militants et dirigeants syndicaux comme ceux l'IATSE, qui empêchaient ces personnes d'accéder à certains emplois et usaient de stéréotypes racistes pour dévaloriser les producteurs, le National Labor

¹⁶⁴ Voir Pearl Bowser et Louise Spence, *Writing Himself into History. Oscar Micheaux, His Silent Films, and His Audiences*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000.

¹⁶⁵ G. Horne, *Class struggle in Hollywood, 1930-1950. Moguls, Mobsters, Stars, Reds, and Trade Unionists*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Voir L.C. Pintar, *Off-Screen Realities: A History of Labor Activism in Hollywood, 1933-1947*, *op. cit.*, p. 300-305.

Relations Board ou des briseurs de grève¹⁶⁸. Etant donnée la xénophobie dont ont fait preuve les premiers syndicats cinématographiques français, on peut douter que les personnes noires ou colonisées aient été mieux représentées et considérées au sein des entreprises françaises¹⁶⁹. Une anecdote raciste et sexiste relevée dans l'autobiographie d'un producteur français nous introduit à la question des non humains en assimilant une danseuse noire à un animal et à un objet :

« Pendant le gala, mon opérateur a "levé" une charmante danseuse de la revue nègre ;
comme on le blague, le lendemain, il s'écrie avec son accent de Belleville :
Ben quoi ! un opérateur, ça peut bien coucher avec un négatif¹⁷⁰ ! »

Humanité et divinité des auteurs de films

La hiérarchisation du personnel cinématographique réfracte également des hiérarchies sociales entre humains et non humains. Les prétendants au statut d'auteur se sont grandis en s'humanisant et se divinisant, tout en déshumanisant les autres travailleurs et travailleuses cinématographiques en les assimilant à des outils et à des animaux.

De manière générale, les machines nécessaires à la fabrication des films et les compétences techniques nécessaires à leur utilisation occupaient peu de place dans les luttes de définition de l'auteur de film. Les porte-paroles des producteurs ont invoqué l'outillage technique perfectionné nécessaire à la fabrication des films pour mieux distinguer le cinéma des arts individuels et justifier ainsi leur appropriation des films au nom de leurs investissements. En revanche, les autres prétendants au statut d'auteur ont plutôt passé sous silence leurs rapports aux moyens de production techniques. Des objets pouvaient toutefois servir de symbole du pouvoir et de la qualité d'auteurs des réalisateurs : Frank Capra a ainsi comparé le porte-voix du réalisateur au pinceau de Michel-Ange et à l'épouse, la passion et la croix de John Ford. Quant aux scénaristes, ils dévalorisaient la mise en scène comme une forme d'exécution ou de représentation de leurs écrits, ils étaient peu enclins à mettre en valeur leurs possibles connaissances techniques.

Tout en prenant leur distance par rapport aux objets techniques nécessaires à la fabrication d'un film, des prétendants au statut d'auteur ont dévalorisé d'autres travailleurs en référence à leurs rapports aux machines. Ce fut notamment le cas des opérateurs, ou cameramen qui assuraient les tâches ensuite attribuées au metteur en scène jusqu'au milieu des années 1900

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 298-313.

¹⁶⁹ Voir C. Boriaud, « Le syndicalisme à l'épreuve de l'immigration en France dans la première moitié des années trente », art cit.

¹⁷⁰ H. Diamant-Berger, *Il était une fois le cinéma*, op. cit., p. 101

et étaient alors considérés comme les travailleurs les plus importants dans la fabrication des films. En France, ces derniers ont été dévalorisés en tant que « tourneurs de manivelle » ce qui les réduisait aux éléments d'une mécanique et diminuait les compétences techniques nécessaires à leur activité¹⁷¹. En préface d'un livre paru en 1919, Louis Delluc a employé cette expression pour tourner en dérision les prétentions artistiques des opérateurs et attribuer au réalisateur la responsabilité du « tournage », au sens de la production du film :

« Opérateur ou opérateur de prises de vues : photographe chargé de tourner la manivelle de l'appareil enregistreur. Quelquefois cet être est artiste, mais toujours il est persuadé qu'il l'est. Il est rarement vieux, ce qui laisserait croire que le métier tue vite son homme. Généralement très conciliant, l'opérateur ne peut entendre sans hurlements prononcer les mots *flou*, *effluves* et *fausse teinte* qui n'ont de sens que pour lui – et encore !... »

Tourner : on tourne du moment que l'opérateur tourne son moulin à pellicules, car il ne tourne que lorsque la scène est indiquée, répétée, meublée, éclairée, c'est pourquoi on dit que l'actrice tourne tel film et c'est pourquoi on dit aussi que le metteur en scène tourne tel film – et c'est pourquoi de l'opérateur – qui tourne pourtant réellement – on ne dit plus jamais qu'il tourne¹⁷². »

Plus généralement, des groupes professionnels ont été définis et dévalorisés en référence à leurs rapports aux outils, via l'emploi du terme de « technicien » et d'intitulés de métiers les associant à des machines, comme ceux de cameraman ou de machiniste. Des réalisateurs ont également affirmé leur pouvoir et leur supériorité sur leurs collaborateurs en « objectivant » ces derniers. Frank Capra a assimilé les acteurs à un collier de perles, synthétiques ou véritables selon la qualité de leur direction par le réalisateur. Elia Kazan a comparé la voix et le discours des acteurs à un instrument aux mains du réalisateur¹⁷³. Pierre Bost suggère et refuse la comparaison des acteurs à un piano en raison du talent qu'il prête aux vedettes et de la valeur qu'il reconnaît à leur interprétation¹⁷⁴. Des auteurs de films pouvaient associer l'ensemble du personnel des studios à un instrument dans les mains du réalisateur. Dans une formule restée célèbre, et peut-être apocryphe, Orson Welles se serait exclamé, en visitant pour la première fois les studios de la MGM : « Voilà bien le plus beau train électrique dont un enfant puisse rêver ». Jean Delannoy a quant à lui assimilé l'ensemble de l'équipe de tournage à son outil et à une machine dont il était le courant électrique :

« Avant d'empoigner son outil, c'est-à-dire avant d'entreprendre la réalisation proprement dite, le réalisateur va donc tâcher d'enfermer pour plusieurs mois son sujet dans son cœur.

¹⁷¹ Voir P. Morrissey, « Documents (I) : L'invention du « tourneur de manivelle » à travers les discours sur l'opérateur de prise de vues à la fin du premier conflit mondial », art. cit.

¹⁷² Voir Louis Delluc, *Écrits cinématographiques II. Le cinéma au quotidien*, Paris, Cinémathèque française, 1990, p. 21.

¹⁷³ E. Kazan, « On What Makes a Director », art. cit.

¹⁷⁴ Voir Pierre Bost, « Pour ou contre les stars », art. cit.

Abandonnant ses positions spirituelles, il descend dans le champ clos où il va se battre avec les choses et les hommes. Sans se laisser détourner un seul instant de son écriture, guidé par l'émotion qu'il entretient depuis des mois, il va, pendant des mois encore, communiquer cette émotion à la machine à fabriquer le film. (...) Si le réalisateur s'arrête, toute la machine s'arrête car personne ne peut, même un quart d'heure, le remplacer sans déformer la conception du film. C'est exactement comme si l'on coupait le courant électrique¹⁷⁵. »

Les animaux non humains occupent eux aussi une place non négligeable dans les luttes interprofessionnelles du cinéma. Les prétendants au statut d'auteur ont peu évoqué les rôles qu'interprétaient les bêtes dans de nombreux films, et tout particulièrement dans les westerns. Quant aux dresseurs travaillant pour le cinéma, leur place dans les luttes de définition de l'auteur de film était aussi marginale que celle d'autres membres du personnel aux tâches très spécialisées. En revanche, des métaphores animalières ont servi à exprimer et légitimer les relations et hiérarchies entre travailleurs et travailleuses cinématographiques.

La métaphore du dressage a été employée pour décrire les relations entre les metteurs en scène et certains de leurs collaborateurs, et tout particulièrement de leurs collaboratrices. Sébastien Denis a relevé deux mentions du dressage des monteuses par les metteurs en scène dans les années 1910, à l'époque où le montage était une activité principalement féminine¹⁷⁶. Colin Crip a relevé plusieurs exemples d'assimilation des acteurs et des actrices à des animaux dans les propos de réalisateurs parmi les plus autoritaires¹⁷⁷. Selon le réalisateur et producteur Leslie Howard, les acteurs pouvaient être remplacés par « n'importe quoi, depuis un champion de boxe jusqu'aux bébés nègres... ou même par des chevaux, chiens, etc., tel l'inoubliable Rintin-tin »¹⁷⁸. Frank Capra a imputé à l'intervention du réalisateur la possibilité pour les figurants de marcher comme de vrais piétons plutôt que comme des moutons¹⁷⁹. Dans son autobiographie, Marcel L'Herbier a réglé un obscur différend avec l'acteur Jean Marais en l'assimilant à un chien enragé :

« Pour en finir avec ce solliciteur orgueilleux sur le tard de sa jeunesse traversée, on pourra au besoin noter cette fable : Il arrive – mais c'est rare – qu'un bon chien qui a fait longtemps son numéro de dressage dans une gentillesse applaudie, devienne subitement enragé et qu'il morde cruellement la main d'un de ses anciens entraîneurs – une main qui ne fut jamais qu'une main affectueusement tendue à sa réussite. Que doit faire la victime : s'enrager à son tour ou dominer sa blessure ? A chacun son goût... J'avoue qu'il est du mien de préférer – si pénible que ce soit – l'indifférence de l'oubli¹⁸⁰. »

¹⁷⁵ Denis Marion (ed.), *Le cinéma par ceux qui le font*, op. cit., p. 123.

¹⁷⁶ S. Denis, « À la recherche du monteur. La lente émergence d'un métier (France, 1895-1935) », art cit., p. 70.

¹⁷⁷ C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, op. cit., p. 312.

¹⁷⁸ Cité dans Georges Sadoul, *Le cinéma. son art, sa technique, son économie*, Paris, La Bibliothèque Française, 1948, p. 133.

¹⁷⁹ F. Capra, *The Name above the Title*, op. cit., p. 247.

¹⁸⁰ M. L'Herbier, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 218.

Des réalisateurs ont également hiérarchisé le personnel et les spectateurs en les assimilant à des animaux. Dans un article paru en 1945, le président du syndicat des scénaristes français, Henri Jeanson, a opposé au « cochon de payant » un bon spectateur, « amateur estimable et charmant pour qui le cinéma n'est pas un digestif » et sachant apprécier le film en tant qu'œuvre du scénariste¹⁸¹. La typologie du personnel cinématographique de Carlo Rim, que l'on a citée pour ses références au genre et à la classe des travailleurs et travailleuses, s'intitulait « La faune des plateaux de tournage » (voir l'image 5.1.)¹⁸². Carlo Rim y hiérarchise le personnel par analogie à une conception de sens commun de l'ordre animalier. Il figure l'assistant-réalisateur comme un rossignol et les figurants comme un troupeau anonyme ruminant sandwiches, souvenirs et ragots. Oisifs, rigolards et perchés sur des échafaudages, les machinistes évoquent des singes (ou peut-être des oiseaux). Incapables de s'entendre, le chef opérateur et l'ingénieur du son s'entredévorent lors d'une dispute faisant ronger son poing au metteur en scène. Alternant des moments de repos et de fureur, ce dernier évoque plutôt le lion, mâle dominant au sommet de la chaîne alimentaire ou du royaume animalier.

Comme l'a défendu Flo Morin, « il est utile de penser l'espèce ou la dichotomie humain/animal de la même façon que l'historienne Joan Scott a pensé le genre, c'est-à-dire à la fois comme un rapport de pouvoir et une manière privilégiée de signifier d'autres rapports de pouvoir¹⁸³. » Les métaphores animalières citées ont servi la même fonction que les références au genre ou à la classe des travailleurs et travailleuses : celle d'exprimer et de légitimer le pouvoir des réalisateurs. Selon Flo Morin encore, « l'animal étant la référence constitutive de "l'humain", il est aussi la référence constante des procédés d'altération des groupes humains dominés par les groupes humains dominants »¹⁸⁴. En l'occurrence, les travailleurs dressés par les auteurs étaient surtout des travailleuses également dévalorisées au nom de leur genre. Quant à l'assimilation des machinistes à des singes, ou des mauvais spectateurs à des cochons, elle était en affinité avec la bestialisation de la classe ouvrière par les classes dominantes. Ces métaphores étaient ainsi une forme d'expression et de légitimation de rapports de domination cinématographiques et sociaux. Les hiérarchies interprofessionnelles du cinéma n'étaient pas tout à fait indépendantes des hiérarchies inter-espèces reposant sur l'exploitation et la domination d'animaux non humains à des fins variées. A une époque où les génériques n'indiquaient pas encore qu'aucun animal n'avait été maltraité pendant le tournage, Elia Kazan,

¹⁸¹ Alain Ferrari (ed.), *Le Poing dans la vitre*, op. cit., p. 258.

¹⁸² Carlo Rim « La faune des plateaux de tournage », in *Vérités sur le cinéma français*, op. cit.

¹⁸³ F. Morin, « Animal », chapitre cité.

¹⁸⁴ *Ibid.*

qui prêtait au réalisateur les qualités d'un chasseur blanc et d'un dompteur de tigre, a déclaré qu'il avait honte d'avouer comment il était parvenu à faire entrer un poulet dans une chambre¹⁸⁵.

Pour finir, les réalisateurs se sont grandis en s'assimilant à des dieux et des prophètes. C'est au nom de Dieu que le premier président de la guilde des réalisateurs hollywoodiens a exprimé et défendu sa conception du cinéma comme une forme d'expression individuelle. King Vidor a établi un parallèle et une équivalence entre les techniques et conventions narratives du cinéma, qui permettaient de reproduire l'illusion de la vie, et la perception de cette même vie par un sujet humain et divin. En imprimant son individualité sur la pellicule, le réalisateur exprimait à la fois son humanité et sa divinité et travaillait à élargir sa conscience et à libérer son âme. King Vidor a précisé que ces réflexions lui étaient venues à la faveur de l'intensification de sa pratique religieuse. Mais ses propos suggèrent aussi que sa pratique cinématographique et sa vision du cinéma ont confirmé et alimenté sa foi :

« Film is life. We can learn about film from many angles. But anything with a touch of the infinite is impossible to circumscribe. Film, like life, can move in new directions without warning; we must be flexible, prepared at any moment for any eventuality. My growing awareness in recent years that God lives within each of us has come to determine the entire future of my professional and spiritual life. Life is like Everest. It is there, waiting to be conquered.

(...) In previous chapters I have often spoken about the mark of the individual on the integrity of the film he makes. Is this individual integrity the answer to the integrity of living? How else are we to express our humanness? How else are we to express God?

(...) Cinema has evolved a new world. Materially it is a world of illusion. Spiritually it is a world of reality. We have analyzed the mechanics of cinema to find that it is no more than a series of still photographs that are projected with a rapidity that gives the illusion of movement. This is exactly what occurs when we observe any movement with our living eye. So, even from a mechanical basis the illusion of movement may be no more illusory than life itself. From a philosophical viewpoint, good cinema presents a mirror of life. Our lives, passions, fears, hates, and prejudices are all reflected in glorious technicolor on the silvered screen in triple-giant size. Our weaknesses are revealed, our violence exposed.

All the world is a stage. It takes cinema to make you aware of it. In so doing, the cinema can help free man's soul and expand his consciousness¹⁸⁶. »

Des réalisateurs se divinisaient également en référence aux séries d'épreuves affrontées au fil de leurs carrières cinématographiques. Les réalisateurs étaient très inégalement reconnus, très exposés au risque d'exclusion de la profession et fréquemment en lutte avec leurs collaborateurs. Les plus consacrés d'entre eux ont également connu une très grande ascension sociale. Ces caractéristiques des carrières des réalisateurs étaient propices à ce que certains des plus consacrés d'entre eux décrivent leurs parcours comme un chemin de croix. Frank Capra a présenté celui qu'il place au sommet de son panthéon des réalisateurs, John Ford, comme un

¹⁸⁵ E. Kazan, « On What Makes a Director », art. cit., p. 5.

¹⁸⁶ K. Vidor, *King Vidor on Film Making*, op. cit., p. 230-234.

demi-dieu et à un demi-démon, dont le mégaphone a été la passion et la croix¹⁸⁷. Comme King Vidor dans la citation précédente, Frank Capra a comparé sa vie professionnelle à une ascension de l'Everest, achevée une fois son film *It Happened one Night* récompensé de cinq Oscars¹⁸⁸. La métaphore de l'ascension a aussi été employée par Marcel L'Herbier, dans un passage de son autobiographie où il se compare au Christ :

« Certes, personne n'a le droit de crier au miracle de se sentir "quelqu'un" s'il ne se plie pas justement à être l'un ou l'autre des élus en qui se symbolise justement l'une ou l'autre de ces étapes mythiques que j'évoquais. Ainsi, puis-je le dire sans trop choquer, allant vers *L'Argent*, je croyais naïvement aller vers mon Epiphanie ! Je quittais ce que j'avais été pour trouver au bout d'une succession d'Exodes celui que je pourrais devenir.

(...) Quelle distance de moi à moi depuis que j'avais abordé cette ascension d'un sommet qui peut-être n'était pas fait pour moi...

C'est à l'ombre de ces réflexions dont on pourra contester l'excès mais dont je ne suis jamais arrivé à me départir entièrement, que j'ai mené ce métier¹⁸⁹. »

La comparaison des créateurs de films à des dieux était également favorisée par le rôle de guide ou d'éducateur qu'ils entendaient jouer vis-à-vis d'un très large public. King Vidor a attribué au cinéma le pouvoir d'éveiller les consciences et de libérer les âmes. En référence à l'Evangile de Luc, Marcel Pagnol a présenté comme des « Hommes de Bonne Volonté » les scénaristes et les réalisateurs qui défendirent une conception de la « responsabilité des créateurs » de films consistant à produire des films « utiles à l'homme »¹⁹⁰. Cette conception de la responsabilité des créateurs, que l'on présentera plus en détail au chapitre suivant, présentait des points communs avec celle revendiquée par des écrivains comme Zola, que Gisèle Sapiro a rapproché de la figure du prophète analysée par Max Weber¹⁹¹.

Enfin, l'auto-sanctification des réalisateurs traduisait et cautionnait le pouvoir qu'ils entendaient exercer sur le reste du personnel cinématographique. La conclusion d'un livre de King Vidor, « *All the world is a stage* », fait écho à la vision du monde d'un autre monarque de droit divin, Louis XIV, auquel le monde entier apparaissait « comme une cour élargie, comme une entité qu'il était possible de diriger à la manière d'une cour »¹⁹². Elia Kazan a prêté au réalisateur la patience, l'abnégation et la fortitude d'un saint et un goût pour la douleur, le sacrifice de soi au service de la cause, tout en lui donnant pour mission ou pour première prérogative l'imposition de sa volonté aux autres. Ces propos d'Elia Kazan illustrent aussi la manière dont le pouvoir et l'appropriation des films par les réalisateurs ont pour fondement des

¹⁸⁷ F. Capra, *The Name above the Title*, op. cit., p. 246.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 172.

¹⁸⁹ M. L'Herbier, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 153-154.

¹⁹⁰ Voir *Rencontre internationale des créateurs de films*, op.cit.

¹⁹¹ Voir G. Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain*, op. cit., p. 504-512.

¹⁹² K. Vidor, *King Vidor on Film Making*, op. cit. ; N. Elias, *La société de cour*, op. cit., p. 131.

stéréotypes et hiérarchies de genre, de race et de classe. De genre, *via* l'assimilation du réalisateur à un père, l'exaltation de ses qualités viriles (et parfois, féminines) et sa comparaison à d'autres métiers d'hommes virils. De classe, *via* la comparaison du réalisateur à des professions économiquement ou culturellement dominantes et à un hôte généreux. De race, *via* l'assimilation du réalisateur à un chasseur blanc auquel il prête la ruse d'un commerçant orientalisé :

« What kind of person must a film director train himself to be?
What qualities does he need? Here are a few. Those of –
A white hunter leading a safari into dangerous and unknown country
A construction gang foreman, who knows his physical problems and their solutions
and is ready, therefore, to insist on these solutions;
A psychoanalyst who keeps a patient functioning despite intolerable tensions and
stresses, both professional and personal;
A hypnotist, who works with the unconscious to achieve his ends;
A poet, a poet of the camera, able both to capture the decisive moment of Cartier
Bresson or to wait all day like Paul Strand for a single shot which he makes with a bulky
camera fixed on a tripod;
An outfielder for his legs. The director stands much of the day, dares not get tired, so
he has strong legs. Think back and remember how the old time directors dramatized
themselves. By puttees, right?
The cunning of a trader in a Baghdad bazaar.
The firmness of an animal trainer. Obvious. Tigers!
A great host. At a sign from him fine food and heartwarming drink appear.
The kindness of an old-fashioned mother who forgives all.
The authority and sternness of her husband, the father, who forgives nothing, expects
obedience without question, brooks no nonsense.
These alternatively.
The illusiveness of a jewel thief – no explanation, take my word for this one.
The blarney of a PR man, especially useful when the director is out in a strange and
hostile location, as I have many times been.
A very thick skin.
A very sensitive soul.
Simultaneously.
The patience, the persistence, the fortitude of a saint, the appreciation of pain, a taste
for self-sacrifice, everything for the cause.
Cheeriness, jokes, playfulness, alternating with sternness, unwavering firmness. Pure
doggedness.
An unwavering refusal to take less than he thinks right out of a scene, a performer, a
co-worker, a member of his staff, himself.
Direction, finally, is the exertion of your will over other people, disguise it, gentle it,
but that is the hard fact.
Above all – COURAGE. Courage, said Winston Churchill, is the greatest virtue; it
makes all the other possible¹⁹³. »

¹⁹³ E. Kazan, « On What Makes a Director », art. cit.

Pour conclure, les hiérarchies professionnelles du cinéma se sont donc construites sur la base d'autres hiérarchies sociales. Elles ont été structurées par les hiérarchies d'autres professions, comme celles dont étaient issus les prétendants au statut d'auteur et le reste du personnel. Les hiérarchies du cinéma reposent aussi sur des hiérarchies de genre, de classe et de race transversales à différents champs de production. Les métiers de réalisateur, de scénariste et de producteur ont été majoritairement exercés par des hommes blancs au capital culturel et aux revenus supérieurs à ceux du reste du personnel (à l'exception des acteurs), qui présentaient ainsi le profil type des dominants de l'espace social. Cela n'est pas étonnant au regard des profits économiques et symboliques très élevés procurés par ces métiers, qui ont attiré des hommes, majoritairement issus des classes supérieures, bien diplômés et parfois déjà reconnus dans d'autres champs. En retour, le genre, la richesse, le capital culturel et le capital social des prétendants au statut d'auteur a renforcé le prestige de leurs métiers et leur prétention au monopole de la production de valeur cinématographique. Cette corrélation n'est pas mécanique. Elle a impliqué, de la part de porte-paroles des auteurs de films, la virilisation de leur activité, la mise en valeur de leur capital culturel, ou encore des dépenses ostentatoires manifestant leur rang cinématographique. Les producteurs, les scénaristes et les producteurs ont également défendu leur rang à travers le sexisme, le mépris de classe et le racisme avec lesquels ils traitaient leurs collaborateurs, dont on a trouvé quelques traces dans leurs écrits mais qui étaient certainement bien plus marqués sur leurs lieux de travail.

Le fait que les hiérarchies professionnelles réfractent d'autres hiérarchies sociales ne signifie pas que les premières se réduisent aux secondes. Les prétendants au statut d'auteur n'étaient pas seulement de riches hommes blancs cultivés, mais aussi ceux qui assuraient des tâches particulières et plus valorisées que celles d'autres travailleurs et travailleuses cinématographiques, comme on l'a vu dans le chapitre précédent. On ne peut dissocier, et encore moins pondérer, ce que le prestige des métiers de producteur, de scénariste et de réalisateur devait à leurs tâches, aux spectateurs, aux critiques et aux propriétés sociales des personnes assurant ces métiers. Comment être sûr que la division du travail et la valeur associée à chacune des tâches nécessaires auraient été les mêmes si toutes ces tâches avaient été assurées à égalité par des hommes et des femmes, par des personnes racisées en blanc et racisées en noir, par des personnes tout aussi bien (ou mal) diplômées, rémunérées et bien nées les unes que les autres, ou encore si le genre, les classes et les races n'existaient pas ? Il reste encore à ajouter une autre information à la carte d'identité des auteurs, ou plutôt à leur passeport.

Chapitre 6. Nationalismes, universalismes et internationales des auteurs de films

Il est un principe de classement et de hiérarchisation des films beaucoup plus universel que leur association à des noms d'auteurs : leur association à des noms de nations. La « fonction-auteur » a plusieurs caractéristiques communes avec ce qu'on peut désigner comme la « fonction-nation ». L'association des films à des nations affecte à la fois la valeur des œuvres et celles des nations. D'une part, les nationalités des films permettent de définir le programme cinématographique d'un soir, de classer leurs copies dans les rayons des cinémathèques et des bibliothèques, de les apprécier au prisme de films d'une même nationalité ou d'autres nationalités, de comparer les mérites de cinématographies nationales comme « le cinéma français » et « le cinéma américain », de choisir les films et les personnes bénéficiaires d'aides d'Etat, de sélectionner les œuvres concourant dans les catégories du « meilleur film étranger » ou du meilleur film tout court, ou encore de ne pas froisser les jurés italiens ou français du Festival de Cannes. D'autre part, les films associés à des nations contribuent aux grandeurs et petitesesses de ces nations aux yeux des spectateurs et professionnels du cinéma. Plus simplement, l'association des films à des nations fait partie de ces milles et une opérations banales faisant exister des entités bien difficiles à définir comme « la France », « les Etats-Unis », « Hollywood », « le Japon ». Une autre caractéristique commune à la fonction-auteur et à la fonction-nation est d'être des opérations complexes, régulées par des normes juridiques, irréductibles au simple fait de désigner qui fait les films et où ces films sont faits. Pour le montrer, mettons-nous un instant dans la peau d'une personne cherchant à faire bénéficier son entreprise du « crédit d'impôt français pour dépenses de production exécutive d'œuvres cinématographiques ou audiovisuelles étrangères »¹. Pour obtenir ce crédit d'impôt, quelqu'un doit se plier au petit exercice historique, sociologique et mathématique présenté dans le tableau suivant, en obtenant la note minimale de 18/30 et au moins 7/18 dans deux ou plus des sous-groupes de la rubrique « contenu dramatique ». Pour cela, il lui faudra choisir quels lieux et quels dialogues sont représentatifs de l'histoire de France, de son patrimoine et des problèmes politiques, culturels et sociaux spécifiques aux sociétés française et européennes. La personne chargée d'optimiser la facture fiscale de son entreprise sera aussi amenée à vérifier les nationalités des fabricants du film mais aussi celles des *personnages* secondaires et principaux apparaissant à l'écran.

¹ « Code du cinéma et de l'image animée », CNC, 14 février 2018, p. 230-232.

Tableau 6.1. Trente points nationaux pour un crédit d'impôt cinématographique

Contenu dramatique (18 points au plus)	Lieux (7 points)	Lorsqu'une majorité relative des scènes se déroulent en France (4 points)
		Ou lorsqu'une majorité relative des scènes se déroulent en France et dans un pays francophone (3 points)
		Ou lorsqu'une majorité relative des scènes se déroulent en France ou dans un pays européen (3 points)
		Ou lorsqu'au moins cinq scènes se déroulent en France (2 points)
		Lorsqu'au moins deux décors emblématiques de la France, c'est-à-dire deux lieux déterminés et reconnaissables représentatifs de la France, constituent le décor principal d'au moins une scène chacun (3 points)
	Personnages (4 points)	Lorsqu'au moins un personnage principal est français, issu d'un pays francophone ou d'un pays européens ou de nationalité indéterminée (1 point)
		Alternativement : lorsqu'au moins trois personnages secondaires sont français, issus d'un pays francophone ou d'un pays européen ou de nationalité indéterminée (3 points)
		Ou lorsqu'au moins deux personnages secondaires sont français, issus d'un pays francophone ou d'un pays européen ou de nationalité indéterminée (2 points)
		Ou lorsqu'un personnage secondaire est français, issu d'un pays francophone ou d'un pays européen ou de nationalité indéterminée (1 point)
	Sujet et histoire (5 points)	Lorsque le sujet et l'histoire mettent en valeur le patrimoine artistique français ou une période de l'histoire de France (2 points)
		Lorsque le sujet et l'histoire traitent de problématiques politiques, sociales ou culturelles spécifiques à la société française ou aux sociétés européennes (2 points)
		Lorsque le sujet et l'histoire sont inspirés ou adaptés d'une œuvre préexistante, notamment une œuvre cinématographique ou audiovisuelle à l'exception des suites, une œuvre littéraire ou de bande dessinée, un opéra, une pièce de théâtre ou un jeu vidéo (1 point)
	Langue (2 points)	Lorsqu'une version finale de l'œuvre est doublée ou sous-titrée en Français (2 points)
Nationalité des créateurs et collaborateurs de création (12 points au plus)	Les créateurs et collaborateurs de création sont soit de nationalité française, soit ressortissants d'un Etat membre de l'Union européenne, d'un Etat partie à l'accord sur l'Espace économique européen, d'un Etat partie à la convention européenne sur la coproduction cinématographique du Conseil de l'Europe, ou d'un Etat tiers européen avec lequel l'Union ou la Communauté européenne a conclu des accords ayant trait au secteur audiovisuel. Les étrangers autres que les ressortissants européens précités ayant la qualité de résidents français sont assimilés aux citoyens français.	Un des auteurs parmi la liste suivante : réalisateur, scénariste (2 points)
		Au moins un des compositeurs de musique (1 point)
		Au moins un des producteurs (personnes physiques) (2 points)
		Alternativement : au moins un des acteurs assurant le rôle d'un personnage principal (2 points) ou au moins un des acteurs assurant le rôle d'un personnage secondaire (1 point)
		Au moins la moitié des acteurs, pour les scènes tournées en France et sans compter les artistes de complément (1 point)
		Alternativement : au moins trois chefs de poste parmi la liste suivante : chef opérateur, stéréographe, chef décorateur, ingénieur du son, chef costumier, chef coiffeur, coordinateur des cascades, chef monteur, chef mixeur, premier assistant réalisateur, directeur de production, directeur de postproduction, régisseur général, superviseur des effets visuels numériques (pour les scènes tournées en France) (3 points) ; ou deux chefs de poste (2 points) ; Ou un chef de poste (1 point)
		Au moins la moitié des techniciens de l'équipe de tournage, pour les scènes tournées en France (1 point)

Outre les merveilles de la raison cinématographique, bureaucratique, capitaliste et nationaliste, ce petit exercice illustre l'interdépendance de la définition des auteurs et de la nationalité des films : un réalisateur, un scénariste et un producteur ont une valeur française deux fois supérieure à celle d'un compositeur, à celle d'un chef de poste ou à celle de la moitié des techniciens de l'équipe de tournage. A défaut de consacrer toute une thèse aux sources de ce tableau, on montrera dans ce chapitre que l'attribution des films à des auteurs et leur association à des nations sont des phénomènes et les résultats de processus historiques interdépendants. Cela impliquera de cesser de traiter les activités et discours cinématographiques observés en France et aux Etats-Unis comme des objets à comparer et les composantes d'un même tout. Ce chapitre analysera plutôt ce qui circule entre ces deux territoires (et d'autres) et comment se qui s'y passe dépend de ce qui se passe ou s'est passé ailleurs. Cette démarche permettra de poursuivre l'explication des nombreuses homologues observées entre la division du travail cinématographique de France et des Etats-Unis et les discours visant à la représenter, à la reproduire ou à la transformer. On reviendra également sur la fondation, la composition et les activités des fédérations internationales de prétendants au statut d'auteur : la Fédération internationale des associations de producteurs de films (FIAPF) et la Fédération internationale des auteurs de films (FIAF). On rapportera également le nationalisme, l'universalisme et les revendications des internationales d'auteurs de films aux asymétries des relations cinématographiques internationales.

La première section du chapitre est consacrée les fondements transnationaux, internationaux et nationalistes de l'existence des auteurs de films. On verra que les caractéristiques de la division du travail cinématographique qui ont favorisé l'attribution des films à des auteurs résultent de concurrences entre les professionnels et les entreprises de différents pays et de circulations transnationales de capitaux, de travailleurs et de travailleuses, d'outils, de techniques et de manières de diviser, de hiérarchiser et de représenter le travail cinématographique. Les luttes de définition des auteurs de films furent tout aussi transnationales que la division du travail cinématographique qui en était l'objet, l'enjeu et le fondement : des prétendants au statut d'auteur se définirent comme tels en référence à des modèles et contre-modèles étrangers. Les scénaristes, les producteurs et les réalisateurs ont également contribué au développement de nationalismes et d'universalismes cinématographiques permettant de hiérarchiser le personnel de production des films. On prolongera ainsi des travaux ayant examiné les relations entre l'attribution d'œuvres à des auteurs et leur nationalisation. Par exemple, Anne-Marie Thiesse et Pierre Boudrot ont montré

que les écrivains du dix-neuvième siècle avaient été consacrés en tant qu'incarnations d'un génie national pérenne². Marvin D'Lugo a étudié des cinéastes espagnols qui ont promu à la fois l'attribution des films à des auteurs et la défense d'un « cinéma espagnol ».

Dans la deuxième section, on étudiera la genèse, les revendications et les discours des fédérations internationales de producteurs, de scénaristes et de réalisateurs. Ces deux organisations internationales se sont constituées pour intervenir dans les négociations du droit international de la propriété cinématographique et d'autres régulations du commerce international du cinéma. On montrera que ces deux organisations ont promu des versions différentes du nationalisme et de l'universalisme cinématographiques.

La troisième section du chapitre rapportera les nationalismes cinématographiques, la composition et les revendications des internationales d'auteurs aux asymétries de la division internationale du travail cinématographique et à des luttes politiques internationales. On verra que la division du travail cinématographique présente des points communs avec la structure de « l'économie-monde » analysée par Immanuel Wallerstein, dont la production et le commerce des films sont une composante³. Selon sa théorie des systèmes-mondes, les pays « centraux » de l'économie monde sont ceux où sont concentrées des productions nouvelles et très rentables, créées par des entreprises en situation d'oligopole qui tirent de grands profits de la vente de leurs produits dans différentes régions du monde. Les pays « périphériques » sont ceux dont l'économie est centrée sur des productions très concurrentielles et moins rentables. Les pays « semi-périphériques » occupent une position intermédiaire entre ces deux extrêmes et se caractérisent par un mélange de productions centrales et périphériques. Comme on le verra, les pays les plus « centraux » dans l'économie-monde furent ceux qui développèrent les techniques nouvelles du cinéma, produisirent le plus grand nombre de films (ou les plus coûteux en capitaux et en force de travail) et tirèrent les plus grands profits de leurs exportations. Les pays qui dominèrent l'économie-monde du cinéma à différents moments de l'histoire se caractérisaient également par une concentration des entreprises de production et de diffusion cinématographiques. Le nationalisme des auteurs de films français et d'autres pays s'accorde également avec la théorie d'Immanuel Wallerstein⁴. Selon ce dernier le nationalisme est un résultat et un instrument de lutte entre des groupes cherchant à utiliser les pouvoirs légaux des Etats pour promouvoir leurs propres intérêts à l'encontre de groupes extérieurs à l'Etat. Le

² Anne-Marie Thiesse, « Communautés imaginées et littératures », *Romantisme*, 2010, n° 143, p. 61-68 ; Pierre Boudrot, *L'écrivain éponyme*, Paris, Armand Colin, 2012.

³ Voir I. Wallerstein, *Comprendre le monde. Introduction à l'analyse des systèmes-monde*, op. cit.

⁴ Voir *Ibid.*, p. 89-92, 105-107 ; I. Wallerstein et É. Balibar, *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*, op. cit., p. 95-116.

nationalisme sert aussi à lutter pour préserver ou subvertir les hiérarchies du « système interétatique » (un concept désignant les interdépendances entre Etats-nations inégalement puissants). Plusieurs fondateurs des internationales d'auteurs avaient ainsi participé aux luttes autour des accords Blum-Byrnes, qui avaient pour enjeu des restrictions des importations de films américains⁵. Avant cela, d'autres prétendants au statut d'auteur avaient défendu les « cinémas nationaux » dans le but de se protéger contre la concurrence hollywoodienne⁶.

Si les asymétries de la production et des échanges internationaux de films ont beaucoup compté dans le développement du nationalisme cinématographique, ce phénomène n'y est pas réductible. Les travaux de Pascale Casanova, Johan Heilbron, Gisèle Sapiro et Blaise Wilfert Portal sur les traductions littéraires ont souligné les spécificités des circulations internationales de biens culturels par rapport aux échanges d'autres marchandises⁷. On verra que les échanges cinématographiques internationaux présentent des asymétries proches de celles du « système mondial des traductions » objectivé et conceptualisé par Johan Heilbron. Comme dans le cas des traductions, le pays le plus central dans les échanges cinématographiques internationaux produit et exporte le plus de films et en importe peu (en proportion de la production nationale). En employant également les notions de centre et de périphérie, Pascale Casanova a montré que les hiérarchies littéraires internationales étaient irréductibles aux asymétries du marché international du livre et qu'elles étaient dominées par le monde littéraire parisien pendant la période étudiée ici⁸. Sur la base des palmarès de festivals internationaux, on verra que les inégalités de reconnaissance entre les cinématographies de différents pays étaient en partie corrélées à leur position sur le marché international du film, sans pour autant que ces inégalités de reconnaissance ne reflètent exactement le volume de la production et des exportations des pays. Pascale Casanova a également étudié les processus de nationalisation de la littérature au cours du dix-neuvième siècle, en montrant que l'émergence de littératures nationalisées était le résultat de concurrences littéraires entre les nations⁹. On verra que le nationalisme cinématographique a été un instrument de hiérarchisation des œuvres et des auteurs de

⁵ Sur la mobilisation contre les accords Blum-Byrnes, voir Patricia Hubert-Lacombe, *Le cinéma français dans la guerre froide. 1946-1956*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 13-54 ; F. Gimello-Mesplomb, « Le prix de la qualité. L'Etat et le cinéma français (1960-1965) », art cit., p. 96-100 ; Laurent Marie, *Le cinéma est à nous. PCF et cinéma français de la libération à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 37-45 et 67-74.

⁶ Sur les luttes entre professionnels français et américains autour de la régulation des échanges cinématographiques dans l'entre-deux-guerres, voir J. Ulf-Møller, *Hollywood's film wars with France*, op. cit.

⁷ P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, op. cit. ; J. Heilbron, « Towards a Sociology of Translation », art cit. ; Gisèle Sapiro (ed.), *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, op. cit. ; Blaise Wilfert-Portal, « La place de la littérature étrangère dans le champ littéraire français autour de 1900 », *Histoire & mesure*, 2008, vol. 23, n° 2, p. 69-101.

⁸ Voir P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, op. cit.

⁹ Voir *Ibid.*, p. 156-172.

différents pays cherchant à défendre leurs rangs dans des hiérarchies cinématographiques internationales. Comme Blaise Wilfert-Portal l'a fait dans le cas du nationalisme littéraire, on rapportera également le nationalisme cinématographique aux variations des flux internationaux de films¹⁰.

Pour écrire ce chapitre, outre les sources présentées précédemment, on a récolté les prises de positions des porte-paroles des deux fédérations parues dans *Le Film français*, dans *Les Cahiers du cinéma* et dans des livres écrits ou dirigés par des porte-parole et fondateurs de la FIAF. On dispose de sources plus détaillées dans le cas de la FIAF que dans celui de la FIAPF. La création de la FIAF a été décrite avec précision lors d'une controverse ayant opposé plusieurs auteurs qui en revendiquaient la fondation. Les revendications et les conceptions du cinéma défendues par les membres de la FIAF ont été détaillées dans une revue publiée à la suite de la Rencontre internationale des créateurs de films de 1956¹¹. Pour analyser la division internationale du travail cinématographique, on s'est appuyé sur une enquête du *Film français* sur le cinéma dans le monde en 1949¹². L'enquête compile des données sur le nombre de films produits dans chaque pays et sur l'origine nationale des films distribués sur les marchés nationaux. Elle présente aussi les interventions étatiques dans la production et les échanges internationaux de films. Cette enquête a été particulièrement utile en l'absence de statistiques publiques sur les échanges cinématographiques internationaux des années 1940 et 1950. Ces données, produites par la MPAA, les ambassades françaises et les correspondants étrangers du *Film français* sont plus ou moins précises selon les pays. De l'aveu même du *Film français*, elles sont très incertaines à propos de l'URSS. Elles ne permettent pas non plus d'apprécier les rapports de force symbolique entre les cinématographies nationales. Pour objectiver ces hiérarchies cinématographiques internationales, on a surtout examiné les sélections et palmarès des festivals et prix internationaux de cinéma. Ces récompenses étant décernées par des acteurs européens et américains, les hiérarchies objectivées ici ne doivent pas être lues comme absolues, consensuelles ou même dominantes partout dans le monde. Il est tout à fait possible que des auteurs, des critiques ou des spectateurs de pays du monde où les cinémas européens et américains sont moins diffusés partagent une autre vision des relations cinématographiques internationales. Mais l'ethnocentrisme dont relève la sélection de ces sources n'est pas trop problématique pour l'étude d'acteurs majoritairement européens et américains, qui se sont

¹⁰ Voir B. Wilfert-Portal, « La place de la littérature étrangère dans le champ littéraire français autour de 1900 », art cit.

¹¹ Voir *Rencontre internationale des créateurs de films*, op.cit.

¹² « Le cinéma dans le monde », *Le Film français*, 1950.

appuyés sur les mêmes données pour construire et défendre leur propre vision ethnocentrique du cinéma mondial.

La coproduction internationale des cinémas nationaux et des auteurs de films

La division du travail cinématographique et les luttes de définition de l'auteur de film étudiées dans les chapitres précédents ont été structurées par des concurrences et circulations internationales. Celles-ci ont elles-mêmes favorisé le développement de nationalismes et d'universalismes cinématographiques servant à hiérarchiser les films, les cinématographies nationales et les groupes professionnels du cinéma.

Le développement transnational de la division du travail cinématographique

La division du travail cinématographique qui s'est développée en France et aux Etats-Unis a été structurée par des concurrences entre les entreprises de différents pays, ainsi que par des circulations de capitaux, de force de travail, de techniques, d'outils et de manière de répartir, de désigner et de hiérarchiser le travail cinématographique. A défaut de pouvoir présenter toutes ces concurrences et circulations, on se concentrera sur les transformations de la production cinématographique les plus propices à l'émergence des auteurs.

Les techniques de tournage et de projection des premiers films ont été inventées aux Etats-Unis, en France et dans d'autres pays européens. En 1896, pendant six mois, la technologie des Lumières a été la plus populaire des techniques cinématographiques présentes aux Etats-Unis¹³. A la fin des années 1890 et au début des années 1900, les sociétés George Méliès et Pathé Frères furent les seules compagnies non américaines membres de l'Edison Trust et exercèrent une influence importante sur le développement de l'industrie américaine¹⁴. En 1907, alors que le marché américain connaissait une très forte croissance et que les productions américaines étaient encore à un stade artisanal, les sociétés françaises, Pathé en tête, produisaient près des deux tiers des films distribués dans ce pays¹⁵. Leurs films étaient copiés et vendus par des entreprises américaines, qui constituèrent une partie de leur capital *via* cette pratique. Au début des années 1900, des entreprises américaines comme Biograph imitèrent

¹³ Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, New York, Charles Scribner's Sons, 1990, p. 135.

¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema, 1907–1915*, New York, Charles Scribner's Sons, 1990, p. 22-23.

certaines innovations des films français, comme la technique du fondu de George Méliès¹⁶. A la même période, Biograph, Edison, tout comme des sociétés françaises, empruntèrent également à des films anglais leurs thèmes criminels et leurs scènes de courses-poursuites¹⁷. A la fin des années 1910, le succès aux Etats-Unis d'adaptations littéraires produites par Pathé a encouragé des sociétés américaines à adapter des livres et à embaucher des écrivains¹⁸. Dans les deux pays, les adaptations littéraires et les concurrences entre sociétés françaises et américaines favorisèrent l'allongement de la durée des films. Alors que fin 1909 la société américaine Vitagraph construisait un studio à Paris, en 1910, la société Méliès tournait au Texas, Pathé ouvrait un studio dans le New Jersey, puis en Californie, où elle fut suivie par la société Eclair¹⁹. Dans son autobiographie, le célèbre cofondateur et dirigeant de la Paramount, Adolph Zukor, s'est souvenu de la qualité des films français diffusés aux Etats-Unis au début des années 1900, de films de George Méliès remarquables en leurs temps, et d'avoir passé des heures plaisantes et instructives à discuter de l'avenir du cinéma dans les studios d'un « géant français », Charles Pathé²⁰.

Avec le ralentissement de la production française pendant la première guerre mondiale et la très forte croissance de la production américaine et de ses exportations vers la France, ce fut surtout au tour des entreprises françaises d'imiter leurs concurrentes américaines²¹. Au sortir de la guerre, des producteurs et metteurs en scène français se rendirent aux Etats-Unis pour étudier les manufactures américaines. Sur les ponts supérieurs des paquebots embarquant les professionnels français à la découverte des techniques américaines, on croisait Charles Pathé, Henri Diamant-Berger, Germaine Dulac, Abel Gance, Jacques de Baroncelli, Marcel Vandal et Charles Delac. Certains d'entre eux, comme Henri-Diamant Berger et Marcel Vandal, tentèrent sans succès d'initier des coproductions franco-américaines. Dans son autobiographie, Henri Diamant-Berger a raconté son voyage à New York à la fin de la Première Guerre mondiale²². Il se souvient d'avoir constaté que des caméras françaises vieillissantes étaient remplacées par de nouvelles caméras américaines comme les Bell and Howell à tourelles, permettant un changement rapide d'objectif. Il acquit deux de ces caméras, ainsi que de nouveaux projecteurs à arc tournant, dits *sunlight*, plus puissants et légers que les outils français. Henri Diamant-

¹⁶ C. Musser, *The Emergence of Cinema*, op. cit., p. 277 et 325.

¹⁷ *Ibid.*, p. 352 et 364-365.

¹⁸ D. Bordwell, J. Staiger et K. Thompson, *The classical Hollywood cinema*, op. cit., p. 130.

¹⁹ E. Bowser, *The Transformation of Cinema, 1907-1915*, op. cit., p. 156-159.

²⁰ Adolph Zukor, *The Public is Never Wrong*, New York, Putnam, 1953, p. 41-42.

²¹ Voir R. Abel, *French cinema*, op. cit., p. 9-19.

²² H. Diamant-Berger, *Il était une fois le cinéma*, op. cit., p. 55-56.

Berger narre aussi sa rencontre avec Samuel Goldwyn, dont il observa les plans de travail, les ordres de tournage, la composition des équipes techniques, le budget prévisionnel et le système promotionnel centré sur des stars que l'on « fabrique comme une marque de chewing-gum ». Ses observations furent l'objet d'un rapport commandé par les dirigeants de Pathé.

De retour à Paris, Henri Diamant-Berger a utilisé les connaissances et outils rapportés d'Amérique pour tourner *Le Petit Café* (1919). Dans la citation suivante, il raconte comment il a défini ses tâches sur ce tournage sur le modèle américain de l'*executive producer* et s'est inspiré de techniques de tournage et de la valorisation des stars observées aux Etats-Unis. Henri Diamant-Berger explique aussi comment il cherche à imiter et concurrencer les entreprises américaines pour l'allongement de la durée des métrages, en proposant le premier film d'une heure trente – une durée bientôt fréquente aux Etats-Unis et dans d'autres pays.

« Je vais me contenter de produire un film conformément aux idées exposées dans mon rapport. Pathé m'écrit qu'il en trouve les termes « judicieux, exacts et constructifs ». (...) je demande à Pathé de me permettre de réaliser un film ; il me renouvelle sa promesse. A moi de jouer... Je vais jouer le rôle d'*executive producer*, qui n'existe pas en France et qui fait la supériorité de la production américaine... »

Il me faut tout d'abord une vedette internationale. Avant la guerre, les *stars* françaises ont disparu du firmament ; les vedettes italiennes sont dépassées, les américaines sont inabordables. En France, seule Gaby Deslys a la stature voulue. Elle est belle, adroite, et, comme dit Abel Gance :

Au cinéma, on peut toujours donner du génie à un acteur pendant trente secondes !

Mais Gaby n'est pas libre avant dix-huit mois. J'offre à Max Linder de tourner la pièce de Tristan Bernard, *Le Petit Café*, joué pendant un an au Palais-Royal et représenté dans le monde entier ; je propose Raymond Bernard – Le fils de Tristan – comme metteur en scène. J'explique à Max (...) que nous envisageons de réaliser un film d'une heure et demie, ce qui ne s'est jamais vu pour une comédie ; Chaplin tourne *Le Kid*, qui durera une heure, cela passe déjà pour une grande hardiesse... »

(...) Je m'approprie, chez Pathé, l'une des caméras *Bell and Howell* et les deux sunlights que personne ne me dispute. Un opérateur de l'armée américaine "récupère" et me vend de la pellicule *Kodak*, très supérieure à la *Pathé* (cet opérateur deviendra un grand metteur en scène)

(...) En ce premier printemps de paix, l'électricité est souvent défaillante ; j'achète un tank déformé et transforme son moteur 400 CV Panhard en groupe électrogène ; aux stocks américains, j'achète une vieille Ford dont je dénude le châssis pour fabriquer un traveling. (...) Nous avons construit à Epinay des décors solides dont les murs ne tremblent pas ; nous y soignons les éclairages, contrastés suivant la recette que j'ai rapportée de New York ; Max Linder qui redoutait l'insuffisance des moyens français est ravi²³. »

A l'en croire, au début des années 1920, alors qu'il produit et met en scène une adaptation des *Trois mousquetaires*, Henri Diamant-Berger aurait ensuite inventé la fonction de *script-girl* en la présentant comme un poste américain : « [J'ajoute à mon équipe], et c'est une innovation, une secrétaire, afin de prendre des notes sur les raccords des milliers de plans à tourner... Comme je suis libre de conduire le film à ma guise mais que pour les dépenses

²³ *Ibid.*, p. 63-66.

administratives, je suis soumis à un contrôle tracassier, j'affirme que ce poste existe aux Etats-Unis et je l'affuble d'un nom américain imaginaire : *script-girl* »²⁴. Le poste aurait ensuite été imité aux Etats-Unis où, l'emploi étant assuré par des hommes, il fut nommé *script-clerk*. Henri Diamant-Berger a aussi importé des Etats-Unis des méthodes de promotion des films. A propos de son adaptation des *Trois mousquetaires*, il explique avoir « décidé, suivant les méthodes américaines, d'alerter le public et d'entreprendre une campagne publicitaire telle que les spectateurs réclameront eux-mêmes la programmation du film dans leurs salles habituelles²⁵. » Au milieu des années 1920, installé à New York, Henri Diamant-Berger fait l'expérience du *technicolor*, qu'il fut un des premiers à expérimenter²⁶. De retour à Paris, avec les dirigeants de la société Pathé-Natan, il entame des pourparlers avec Technicolor pour obtenir l'exclusivité de leur système en Europe²⁷.

A la fin des années 1920, l'importation des techniques et de la division du travail cinématographique américaine s'est poursuivie et sans doute intensifiée à la faveur de l'installation de sociétés américaines et allemandes en France et de la généralisation du cinéma parlant. Si des techniques et essais de cinéma parlant ont été développées en France et dans d'autres pays européens de la fin des années 1910 aux années 1920, c'est le succès des premiers films parlants américains sur le marché de ce pays puis de pays européens qui a entraîné une rapide appropriation des techniques et formes du parlant par des sociétés françaises et d'autres pays. Henri Diamant-Berger a raconté que l'arrivée des films parlants américains en France l'avait convaincu de retourner aux Etats-Unis pour « étudier sur place l'adaptation obligatoire aux nouvelles méthodes de travail » et « plonger au milieu de la révolution »²⁸. Il a également raconté que d'autres producteurs français, comme Roger Richebé et Pierre Braunberger, avait rapidement modernisé leurs studios en employant du matériel de sonorisation américain ou allemand. Le directeur de sa société, Natan, traite alors avec la Radio Corporation of America, où il envoie le directeur technique des studios de Joinville. Ce dernier, Le Prieur, aurait inventé le procédé dit « transparence », qui consiste à projeter sur un écran, en studio, des vues prises à l'extérieur. Sa découverte aurait ensuite été importée aux Etats-Unis par la Radio Corporation of America.

²⁴ *Ibid.*, p. 87

²⁵ *Ibid.*, p. 88.

²⁶ *Ibid.*, p. 131-132

²⁷ *Ibid.*, p. 190

²⁸ *Ibid.*, p. 176.

Les techniques américaines et allemandes du cinéma parlant ont été mises en place dans les principaux studios français en 1929 et en 1930²⁹. Cette période fut également celle d'une modernisation des équipements français et d'une réorganisation et institutionnalisation d'une division du travail imitée de celle des studios hollywoodiens et de leurs filiales françaises. Morgan Lefeuve a déjà expliqué que les studios hollywoodiens avaient servi de modèles aux organigrammes des nouveaux studios français et à la répartition des tâches et du pouvoir sur ces lieux de travail.

« Sur le modèle du *studio system* hollywoodien, les directeurs de studios français recrutent en grand nombre des techniciens, producteurs, réalisateurs et acteurs dès 1929. Fondé sur une industrie fortement intégrée, une organisation de la production hiérarchisée et structurée par départements, composé chacun d'un directeur et d'équipes permanentes, le modèle hollywoodien est en effet largement invoqué et s'impose comme la référence absolue. Chaque studio entend donc recruter les meilleurs artistes et techniciens et le fait savoir à grand renfort de publicité dans la presse corporatiste. Dès le mois de septembre 1929, Pathé-Cinéma, quelques mois après l'arrivée de Bernard Natan à la tête du groupe, annonce son programme de production et présente dans une luxueuse publicité la liste de ses vedettes sous contrats. En novembre, c'est la Société des films sonores Tobis qui diffuse dans la presse l'organigramme de ses studios d'Épinay, mettant en valeur les noms de ses techniciens les plus connus : René Clair et son frère Henri Chomette pour les metteurs en scène, Lazare Meerson pour le service décoration, Léonce-Henri Burel et Jean Bachelet pour les prises de vues, Hermann Storr et Waldemar Most pour le service prise de son¹⁷. Quant à la Paramount, un mois avant l'inauguration de ses nouveaux studios, elle publie dans *La Cinématographie française* un long article sur son organisation et son programme de production, illustré d'une trentaine de photographies de ses chefs des services techniques et administratifs, du personnel de la production, mais également des auteurs, metteurs en scènes et artistes récemment engagés.

Suivant le modèle très hiérarchisé de l'industrie hollywoodienne, chaque chef de service a donc sous sa responsabilité, par l'intermédiaire d'assistants et de chef d'ateliers, une équipe complète de techniciens et ouvriers chargés non seulement de la réalisation des films tournés dans le studio, mais également de la bonne utilisation et de l'entretien du matériel entre les tournages³⁰. »

Le développement et les homologues entre la division du travail cinématographique française, américaine et d'autres pays tiennent aussi aux migrations de travailleurs et de travailleuses. Dans un échantillon de 555 producteurs, acteurs, réalisateurs et scénaristes travaillant pour de grandes sociétés hollywoodiennes à la fin des années 1930, Leo Rosten a relevé 78,2% de personnes nées aux Etats-Unis, 12,2% en Grande Bretagne et dans le Commonwealth, 2,5% en Russie, 1,9% en Allemagne, 1,3% en Hongrie, 1,1% en Autriche, 0,7% en France et quelques-unes en Suède, Pologne, Italie, Chine, Norvège, au Mexique et au Japon³¹. Une fraction de ces étrangers de naissance avait été élevés aux Etats-Unis. Les

²⁹ C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, op. cit., p. 103.

³⁰ Voir M. Lefeuve, « Les travailleurs des studios », art cit.

³¹ L.C. Rosten, *Hollywood. The movie colony, the movie makers*, op. cit., p. 56-57.

réalisateurs étaient le groupe professionnel le plus internationalisé, avec 28,7% d'étrangers de naissance. La main d'œuvre immigrée était également nombreuse en France³².

Certaines de ces migrations tenaient aux concurrences entre les sociétés européennes et américaines. Des réalisateurs américains ont travaillé pour les filiales européennes des grands studios hollywoodiens, comme les studios parisiens de la Paramount³³. Dans les années 1920 et 1930, fortes de leurs capitaux, de leurs machines, de leur force de travail, de leur succès et de leur prestige, les studios hollywoodiens ont embauché de nombreux réalisateurs européens. Certains ont fait l'essentiel de leur carrière aux Etats-Unis, comme Ernst Lubitsch, Michael Curtiz et Otto Preminger³⁴. MGM et Warner Brothers ont recruté des scénaristes, des acteurs, des actrices et des réalisateurs français afin de produire des films en langue française et de concurrencer les productions des sociétés françaises et de la filiale française de la Paramount. Des professionnels ont aussi émigré en raison de guerres et de crises politiques, le plus souvent vers d'autres pays dominant les relations cinématographiques internationales. La révolution russe puis le fascisme et le nazisme ont entraîné l'exil des travailleurs russes, italiens et allemands, dont beaucoup ont gagné Paris et la Californie³⁵. Pendant l'occupation allemande en France, des réalisateurs et scénaristes français ont émigré et travaillé aux Etats-Unis³⁶. Des scénaristes et réalisateurs américains inquiétés par le maccarthysme ont gagné Paris.

Aux côtés des circulations internationales de films, ces migrations eurent suffisamment d'effets sur la division du travail cinématographique pour favoriser la genèse de genres et de styles transnationaux. Par exemple, dans les années 1930, l'immigration de travailleurs allemands a permis l'introduction d'éléments expressionnistes dans le cinéma français³⁷. Des migrations favorisèrent aussi l'importation de la division du travail française et américaine dans des pays plus périphériques dans la division internationale du travail cinématographique, comme le Brésil. Entre 1949 et 1954, le studio brésilien Vera Cruz a été construit sur le modèle de la MGM et de la Cinecittà italienne³⁸. Le « Hollywood des Tropiques » a été financé par deux hommes d'affaire italiens et dirigé par Alberto Cavalcanti, qui fut l'un des grands globe-

³² Voir C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, op. cit., p. 166-173 ; Charles Boriaud, « Le syndicalisme à l'épreuve de l'immigration en France dans la première moitié des années trente », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011, vol. 65, n° 3, p. 150-167.

³³ C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, op. cit., p. 174-180.

³⁴ Voir Leïla Hincelin, « Imported Directors, 1920-1931 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 2014, n° 39, p. 17-28.

³⁵ Voir John Russell Taylor, *Strangers in Paradise. The Hollywood Emigres, 1933-1950*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1983 ; C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, op. cit., p. 199.

³⁶ C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, op. cit., p. 188.

³⁷ *Ibid.*, p. 178.

³⁸ Voir Gabriela Trujillo, « Le Brésil et la construction problématique d'un cinéma national (1896-1954) », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2015, n° 77, p. 63-64.

trotters du cinéma de la première moitié du vingtième siècle³⁹. Né à Rio en 1897, il étudie en Suisse dans les années 1910. Installé à Paris peu après, il côtoie Louis Delluc et Marcel L'Herbier, travaille comme décorateur puis réalise et produit ses premiers films. Dans les années 1930 et 1940, il travaille en Grande Bretagne puis au Canada, en tant que producteur, réalisateur, ingénieur du son, monteur et scénariste. A la tête du studio Vera Cruz au début des années 1950, il quitte le Brésil après avoir été suspecté de communisme. Il travaille ensuite en RDA, en France, en Israël et dans d'autres pays.

Auteurs d'Amérique, Hollywood anonyme et individualisme français

A la faveur de circulations internationales de films, de professionnels, de critiques et manières de répartir et de hiérarchiser le travail cinématographique, des professionnels du cinéma se sont définis comme des auteurs en référence à leurs homologues étrangers.

On a déjà vu comment Henri Diamant-Léger avait défini son poste de producteur et d'autres postes de travail sur la base de ses observations américaines. A la fin des années 1940, le réalisateur et directeur de production Charles Felix Tavano, qui fut à la tête des sociétés Synchro-Ciné et Aubert, a valorisé son métier en référence aux producteurs américains : « Les Américains, hommes d'affaires pratiques et raisonnés, ont compris depuis longtemps qu'un film exige une direction énergique et effective, et ont créé le poste de "producer", qui correspond sensiblement à celui de directeur de production. Ils sont arrivés à considérer celui-ci comme le véritable "chef de collaboration" puisqu'il réunit entre ses mains les divers artisans d'une production, qu'il s'agisse des acteurs, des techniciens ou du personnel subalterne⁴⁰. » Le Français poursuit en attribuant aux producteurs le plus beau rôle dans la fabrication des films : « C'est sur le "producer" américain, qui n'est pas toujours le financier de l'affaire, que repose la responsabilité du film. Il en est le maître incontesté, et ses avis, ses initiatives, ses décisions, sont généralement respectés. » Selon Charles Felix Tavano, les directeurs de production français devaient eux aussi être reconnus comme des chefs de collaboration. Un producteur américain a également servi de modèle à Pierre Braunberger, un producteur de renom en activité des années 1930 aux années 1980⁴¹. Ce dernier a raconté qu'il avait appris son métier auprès du célèbre Irving Thalberg, qui inspira le personnage de Stahr dans *Le Dernier Nabab*. Le

³⁹ Voir « Cavalcanti, Alberto (1897-1982) » [en ligne], *Screen Online*, British Film Institute, disponible sur <http://www.screenonline.org.uk/people/id/446878/> (page consultée le 5 mars 2016).

⁴⁰ Voir Denis Marion (ed.), *Le cinéma par ceux qui le font*, op. cit., p. 88.

⁴¹ P. Braunberger et J. Berger, *Pierre Braunberger, producteur. Cinémemoire*, op. cit., p. 17-30.

producteur français avait résidé aux Etats-Unis pendant les années 1920, où il travailla d'abord comme conseiller français pour la Fox, puis comme directeur de production d'une petite société et enfin comme secrétaire d'Irving Thalberg, pour qui il évaluait des rushes et des comédiens repérés en province ou dans des magazines. Dans des pages qu'on croirait tirées du roman de Fitzgerald, Pierre Braunberger a avoué son amour pour un « patron » brillant, à la réputation de tyran, dont le caractère difficile dissimulait une extrême gentillesse et qui fut le meilleur des producteurs de la Metro-Goldwyn-Mayer. Le producteur français a vanté le sens des affaires d'Irving Thalberg, mais aussi et surtout le fait qu'il privilégiait la création de chefs-d'œuvre sur la quantité et le strict contrôle des coûts. Pierre Braunberger a également présenté Irving Thalberg comme le chef d'orchestre et le véritable créateur des films, en valorisant son ascendant sur les metteurs en scène :

« J'ai aimé profondément l'homme qu'était Irving Thalberg et je lui dois une très grande partie de ce que j'ai pu faire par la suite. Il a été mon seul patron, le seul qui m'ait appris quelque chose dans ce métier. Il était un vrai producteur, total, complet. Il m'a montré ce que pouvait faire un producteur sur un film : tout. Il était un chef d'orchestre. A la différence près qu'il ne se spécialisait pas dans un type de film, mais qu'il était capable de produire des films de personnalités très différentes.

Avec lui, j'ai compris la distance qui sépare un metteur en scène ou un auteur du producteur. Le metteur en scène a une vision relativement étroite, à l'inverse le producteur doit avoir une vue extrêmement large. Depuis, j'ai toujours dit qu'un metteur en scène devait travailler à la loupe, et le producteur avec une longue vue. Sa vision des choses m'a appris que la première qualité d'un producteur est d'obliger le metteur en scène à suivre l'esprit dans lequel le film a été conçu. C'est une contrainte trop souvent oubliée en cours de route et le film évolue dans une voie différente, le plus souvent moins bonne que le projet initial.

Irving Thalberg avait un flair prodigieux. En quelques minutes, il était capable de juger une scène, un acteur ou la qualité du réalisateur. Il savait lire un scénario comme je l'ai peu vu dans mon existence. Je me souviens qu'après avoir lu un script, il s'étendait sur son divan et se projetait mentalement le film tel qu'il aurait voulu le voir réalisé. Il se donnait ensuite les moyens de faire correspondre cette vision avec la réalité du film. Doté d'une mémoire exceptionnelle, il supervisait tout avec une extrême minutie, et il faisait retravailler sans cesse la moindre séquence jusqu'à la perfection, la faisant parfois refaire complètement⁴². »

Les producteurs ne furent pas seuls à se définir comme des auteurs en référence à leurs homologues étrangers. Ce fut également le cas de metteurs en scène. Une des toutes premières publications de Germaine Dulac narre sa visite dans le studio et la maison de campagne de D.W. Griffith⁴³. Ou plutôt « dans la maison d'un artiste qui, dans le calme, échafaude son œuvre ». Germaine Dulac y découvre que les collaborateurs de Griffith sont animés de sa pensée même, dont ils sont le prolongement vivant. Elle visite une grande pièce carrée aux larges fenêtres, le « temple du travail médité où Griffith, plusieurs semaines avant de descendre

⁴² *Ibid.*, p. 28.

⁴³ Germaine Dulac, « Chez D.W. Griffith », *Cinéa*, juin 1921, reproduit dans G. Dulac, *Ecrits sur le cinéma*, *op. cit.*, p. 22-25.

au studio pour réaliser son film, inculque sa volonté à ceux qui en seront les interprètes. Volonté faite de force et de persuasion, qui prend l'âme de l'acteur, la pétrit, la forme avant de la jeter vivante dans l'œuvre. » Elle s'exclame : « Ah ! dans cette salle carrée, que nous sommes loin de l'usine ! Le cinéma serait donc comme les autres arts, l'expression d'un artiste ! ». L'idée que le cinéma est l'œuvre d'un artiste et d'un seul, Griffith le lui confirme par ses mots et par ses œuvres, dont elle vante des innovations comme les premiers plans isolant l'expression, ou des thèmes communs à plusieurs films, comme celle du « progrès de l'évolution humaine ». Dans cet article dont le ton et le contenu ne va pas sans rappeler ceux qu'écriront les « jeunes Turcs » des *Cahiers du cinéma* trois décennies plus tard, Germaine Dulac valorise le remaniement des scénarios par le metteur en scène et lui rend grâce de faire du cinéma davantage et autre chose qu'une industrie : un art. Ainsi, l'opposition entre l'art et industrie, qui servira si souvent à dévaloriser le cinéma américain, fut donc en partie élaborée via la célébration des premiers auteurs américains :

« Griffith est celui qui crée et que l'on suit. Le cinéma lui doit toute la force de la technique actuelle.

"Estimez-vous que le directeur de films doit être le seul auteur de l'œuvre ?"

Griffith sourit : "- J'achète une idée, mais je la transforme, je la découpe moi-même."

Et Griffith n'ajoute pas que d'une pâle nouvelle, que d'une pièce stricte dans ses mots et son armature dramatique, il amplifie l'idée, pour la recréer en une vie nouvelle riche de réalisme de prolongements et de symboles. Oui toute œuvre *qui vaudra au cinéma* par la sensibilité et la force doit émaner d'une seule volonté. L'évidence en est claire. A un peintre on n'imposera pas un sujet dont un artisan esquissera préalablement les traits, pour ne lui laisser que la coloration des formes dessinées. En industrie un procédé de division est applicable même nécessaire, mais non en art ! Il était naturel que Griffith qui est un grand artiste, doué d'une émotivité profonde, s'évada des coutumes générales et prouva que la grande œuvre cinématographique est individuelle comme toutes les œuvres belles.

(...) Tandis que dans la brume, s'estompent la grande maison de campagne solitaire, le hangar élevé, les laboratoires perfectionnés, alignés le long de la baie et prêts à lancer les productions du Maître aux quatre coins du monde, les arbres qui cachent constructions en plein air faites pour *Way down east*, les immenses usines où se fabrique le "film" paraissent une hérésie, une offense au septième art que l'industrie tuerait, si des hommes, de grands artistes comme Griffith n'apportaient pour le défendre l'air pur du travail solitaire, la grandeur et le culte de la pensée⁴⁴. »

Peu après, alors que s'intensifiaient les luttes de définition des auteurs de films et de leurs droits, beaucoup de metteurs en scène français se sont grandis en référence à leurs homologues américains. Dans des conférences données en 1923, Jean Epstein a assimilé les metteurs en scène à des auteurs et défini une valeur spécifiquement cinématographique, la « photogénie », en estimant qu'un paysage ou le fragment d'une pièce n'avait rien de commun

⁴⁴ *Ibid.*

s'il était filmé par Marcel L'Herbier, Abel Gance ou D.W. Griffith⁴⁵. Dès 1928, dans une prise de position au sujet de la Convention de Berne, le metteur en scène Henri Chomette a justifié le statut d'auteur des metteurs en scène en référence à des professionnels de différentes nationalités : Charlie Chaplin, Erich von Stroheim, James Cruze, Clarence Brown, Victor Sjöström, F. W. Murnau, Fritz Lang, Walther Ruttmann et Robert Flaherty⁴⁶. Selon Henri Chomette, « si l'auteur du film était celui du sujet, la même œuvre littéraire portée à l'écran par M. Chaplin "metteur en scène" et par M. Chose également "metteur en scène" présenterait les mêmes qualités et la même valeur ». Rien de plus absurde : « quel que soit l'auteur du sujet, un film de Chaplin porte toujours l'empreinte de son génie, et malheureusement un film de M. Chose aussi ». Dans son autobiographie, Carlo Rim a valorisé les réalisateurs et dévalorisé les producteurs et les techniciens en citant (ou réinventant) une conversation avec le réalisateur américain Preston Sturges, avec lequel il collabora au sein de la Fédération internationale des auteurs de films :

« Projection privée d'*Escalier de service*. Au mot "fin" crépite l'enivrant ressac des applaudissements, dominé par la voix de clarinette de Preston Sturges : "Bravo, Carlo, tu as gagné !" Dans cette effusion, que je veux sincère, Preston m'a tutoyé pour la première fois. C'est bon signe. Il me prend le bras à la sortie, cordial et volubile :

- Tu as fait un vrai film d'auteur, parce que tu as caché ta technique avec une grande pudeur. Cela ne t'empêche pas d'en savoir aussi long que ces messieurs réalisateurs qui prennent volontiers *leurs* vessies pour *nos* lanternes. C'est bien comme ça qu'on dit ? Dans le studio, nous ne devons pas nous laisser intimider par leur attirail et ce jargon sibyllin dont ils se servent comme d'un bouclier, à la façon de ces charmants mollusques qui protègent leur retraite par une émission d'encre empoisonnée... Quand j'ai tourné, à Hollywood, mon premier film, *ils* s'apprêtaient tous à se fendre la pipe devant mon inexpérience (...) Seulement, la nuit précédente, j'avais sérieusement potassé le *log-book* que m'avait refilé Cecil de Mille, et *ils* ont compris tout de suite qu'il valait mieux jouer avec moi le fair play. Et puis, à quoi ça sert, tout ça ? Chaplin m'a dit un jour : "Le cinéma, c'est comme l'automobile : on peut obtenir son permis de conduire sans rien connaître à la mécanique." Nos vrais adversaires, ce ne sont pas les techniciens, ce sont les producteurs. Ceux-là, ils méritent vraiment notre réprobation, mais dis-toi bien qu'il existe un mépris plus profond que celui qu'éprouve l'artiste pour l'homme d'affaires, - c'est celui que l'homme d'affaires éprouve pour l'artiste. Comme quoi, ils auront toujours de l'avance sur nous ⁴⁷! »

Des références à des auteurs étrangers ont également servi à définir le cinéma comme l'œuvre du réalisateur et du scénariste. En 1944 et 1945, dans leurs plaidoyers pour une réconciliation de ces deux groupes professionnels, Jean Tarride et Jean Delannoy ont loué les films écrits et réalisés par Robert Riskin et Frank Capra, présenté leur collaboration comme un

⁴⁵ Jean Epstein, « De quelques conditions de la photogénie », *Cinéa-Ciné-pour-tous*, n°19, 15 août 1924, reproduit dans R. Abel, *French film theory and criticism*, op. cit., p. 314-318.

⁴⁶ « Qu'est-ce qu'un Auteur de Cinéma ? Et le Droit d'Auteur est-il applicable à ce nouvel Art ? », art. cit.

⁴⁷ Carlo Rim, *Mémoires d'une vieille vague*, op. cit., p. 282-283.

modèle et repris à leur compte leur conception des relations entre scénaristes et réalisateurs⁴⁸. Jean Tarride a aussi salué une nouvelle tendance du cinéma américain valorisant les scénarios et les mises en scène plutôt que la technique⁴⁹. Dans ses mémoires, Carlo Rim explique qu'en 1952, il avait orchestré la remise de la Légion d'honneur à Charlie Chaplin afin de légitimer la jeune Fédération internationale des auteurs de films. La reconnaissance de son talent et de sa qualité d'auteur aurait également favorisé l'alliance des scénaristes, des compositeurs, des metteurs en scène de cinéma et des auteurs de théâtre alors divisés au sujet du droit d'auteur :

« (...) 31 octobre [1952]. Réception de Charles Chaplin à la Société des Auteurs. Une foule de dramaturges, de scénaristes, de metteurs en scène, de compositeurs se bouscule autour du petit homme, sous le sourire de marbre de Beaumarchais dont le buste monumental semble présider cette assemblée symbolique. Car nous célébrons aujourd'hui les noces solennelles du théâtre et du cinéma. Jusqu'à présent, ils n'avaient formé qu'un couple de raison. Grâce à Chaplin, ils font un mariage d'amour. Il ne se trouve pas un seul auteur, au milieu de cette chaleureuse cohue, pour réprover la présence de Chaplin dans cette maison où il est, plus que tout autre, chez lui. René Clair n'a-t-il pas dit : "On ne sait pas encore que Chaplin est le plus grand auteur, le plus grand créateur de fictions qui vive en notre temps. Son talent d'acteur a fait tort à son génie d'auteur"⁵⁰. »

Comme leurs homologues français, mais sans doute moins souvent en raison de leur position dominante dans les échanges cinématographiques internationaux, des réalisateurs américains ont exprimé leur conception de l'auteur de film en faisant référence à des réalisateurs étrangers. En 1947, Irving Pichel a célébré la conception de l'auteur de film défendue par Jean Benoit-Lévy et Jean Renoir : celle d'un auteur utilisant le cinéma comme un moyen d'expression individuelle⁵¹. Frank Capra, qui a surtout célébré le cinéma américain et vu dans son compatriote Gregory La Cava un précurseur de la Nouvelle Vague, a néanmoins compté un réalisateur allemand naturalisé américain après ses succès hollywoodiens : Ernst Lubitsch⁵². Frank Capra a valorisé sa préparation des tournages et sa manière singulière de diriger les acteurs. Selon lui, Lubitsch était le véritable architecte de ses films, sa marque s'imprimait sur toutes les images du film et sa « touche » était inimitable. Dans sa conférence sur le métier de réalisateur, Elia Kazan a érigé en modèles une dizaine de cinéastes étrangers très reconnus : Ingmar Bergman, Bernardo Bertolucci, Luis Buñuel, René Clair, Federico Fellini, Marco Ferreri, Satyajit Ray, Jean Renoir, Vittorio de Sica, François Truffaut et Luchino Visconti. Il dévalorise les scénaristes en évoquant les collaborations de Fellini avec un escadron de

⁴⁸ Voir Jean Tarride, « Les auteurs de films et leurs droits », *Le Film français*, n°4, 29 décembre 1944 ; Jean Delannoy, « Jean Delannoy répond à Jean Tarride », *Le film français*, n°6, 12 janvier 1945.

⁴⁹ J. Tarride, « Heureuse évolution dans la conception du spectacle cinématographique », art. cit.

⁵⁰ Carlo Rim, *Mémoires d'une vieille vague*, op. cit., p. 271 et 276.

⁵¹ Irving Pichel, « The Creator as Critic », *Hollywood Quarterly*, 1947, vol. 2, n° 2, p. 212-213.

⁵² F. Capra, *The Name above the Title*, op. cit.

scénaristes. Il célèbre aussi la direction d'acteurs de Jean Renoir et de François Truffaut, qui aurait parfaitement représenté la vie des plateaux de tournage dans *La Nuit américaine*.

En France, des scénaristes et réalisateurs ont également défini leur qualité d'auteur par opposition à des œuvres et des modes de production étrangers (ou du moins à l'image qu'ils s'en faisaient). Marcel L'Herbier a défendu sa conception du cinéma et du travail du metteur en scène en dévalorisant *Le Cabinet du docteur Caligari*, qui fut mal accueilli par des producteurs français inquiets de la concurrence allemande⁵³. En 1921, Marcel L'Herbier a opposé sa méthode, proprement cinématographique car basée sur la caméra, à une méthode allemande reposant sur la construction de décors : « la technique d'*El Dorado* est juste à l'opposé de celle dont on se sert outre-Rhin ; par exemple, dans le cubiste *Cabinet Caligari*, les Allemands photographiaient normalement des décors déformés au préalable par le décorateur. Nous, nous avons déformé, à la prise de vues, dans un but psychologique, des sujets normaux : personnages, sites ou monuments. Nous avons tenté de poétiser *par la caméra* et non hors d'elle, c'est-à-dire hors du cinématographe⁵⁴. » Dans le même texte, il a exposé ses vues du cinéma en référence à D. W. Griffith : « Il n'y a aucun rapport entre le talent de photographe et celui d'inventeur d'images, de "visualisateur". C'est une erreur matérielle que de les confondre. Dire de Griffith (mélo-dramaturge) qu'il est un sublime photographe, cela reviendrait à dire de Maeterlinck, qui "tape" lui-même toutes ses œuvres, qu'il est un dactylographe de génie ».

Par la suite, c'est surtout la division du travail hollywoodienne qui servit de contre-modèle à des réalisateurs français, et notamment à ceux qui en firent l'expérience. L'ambivalence des réalisateurs français par rapport à la division du travail hollywoodienne, que l'on observera jusqu'aux années 2010, est déjà manifeste dans un livre de Jacques Feyder, qui travailla à la MGM entre 1928 et 1933⁵⁵. Le metteur en scène décrit l'« enchantement » des tournages hollywoodiens : « On tourne... tout est préparé soigneusement. La société productrice ne lésine sur rien, ni sur le temps, ni sur l'argent. On a à sa disposition une petite armée de techniciens éprouvés ; tout roule sur le velours ; pas de heurts, pas de secousse, pas de panne, pas d'improvisation hâtive. C'est vraiment un plaisir que ce travail californien, un paradis pour le metteur en scène accoutumé aux débrouillages, aux à peu près d'Europe ». Mais Jacques Feyder désenchanté aussi ses lecteurs. Il critique le brouhaha des conférences de préparation des scénarios, réunissant « le chef de production, le metteur en scène, deux ou trois

⁵³ Christophe Gauthier, « Le cinéma des nations : invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910 – années 1930) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2004, n° 51-4, p. 58-77.

⁵⁴ Marcel L'Herbier, lettre à Canudo, 16 septembre 1921, citée dans M. L'Herbier, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 65.

⁵⁵ Jacques Feyder et Françoise Rosay, *Le Cinéma. Notre métier*, Genève, Pierre Cailler, 1946, p. 28-36.

auteurs du futur scénario, du découpeur probable, de divers techniciens et spécialistes, parfois d'une paire de *gagmen* », et souvent « deux dames qui ont pour devoir d'être, elles, absolument incompétentes en cinéma et de représenter l'esprit féminin dans toute sa pureté instinctive. Cela est le "*feminine point of view*". » Il faut encore déchanter après le tournage, lorsqu'au lieu de découvrir l'œuvre personnelle d'un auteur européen, sort de la salle de montage une nouvelle production américaine standardisée :

« Tant de remaniements, de consentements aux méthodes traditionnelles de l'Amérique, ont raclé les bosses, nivelé les qualités et les défauts, ramené l'ouvrage au gabarit normal, au niveau accoutumé. On a fait, à force de remaniements de soi-même, un film américain de série. Et les Américains eux-mêmes n'osent trop chanter victoire.

Quoi ! on a importé un Européen, on lui a mis en mains tous les atouts. Et voilà le résultat : une bande qu'un indigène aurait réalisé à peu près de la même façon !

Vous touchez le malentendu éternel.

L'Européen s'est défendu comme il l'a pu, a résisté, a lutté. On l'avait, en somme, engagé pour cela ; mais il n'a pu, malgré tout, se montrer trop intransigeant, demeurer inébranlable sur ses positions et il a peu à peu effacé de son œuvre cette *personnalité* qu'on lui avait achetée par traité, pour laquelle il a reçu un excellent salaire.

Les Américains, eux, ont le sentiment qu'ils ont passé par presque tous les caprices de l'étranger, qu'ils ont poussé le libéralisme jusqu'à la faiblesse. Et ce film, pourtant, ressemble à leurs productions courantes. Alors chacun se dit : à quoi bon ?

Voilà le véritable drame de Hollywood. Voilà pourquoi si peu d'Européens ont réussi à s'y fixer⁵⁶. »

A la fin des années 1940, le mode de production américain a été critiqué par des réalisateurs exilés aux Etats-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale. Julien Duvivier a considéré que la division du travail cinématographique américaine réduisait les réalisateurs à de simples metteurs en scène et les privait ainsi du rôle de créateur : « En Amérique, en effet, même pour les hommes qui jouissent déjà d'une renommée certaine et qui ont fait la preuve de leur talent – un Victor Fleming ou un Jack Conway, par exemple, qui touchent 3, 4 ou 5 000 dollars par semaine – le travail de réalisation se réduit exactement à la mise en scène, c'est-à-dire à un travail technique d'exécution. Ils peuvent être d'excellents techniciens, sans être en rien des créateurs⁵⁷. » Julien Duvivier a opposé cette situation à « notre sens national d'un art plus individualisé, d'une création qui participe toujours un peu de notre goût artisanal instinctif, de notre vieil esprit du travail personnel ». De même, René Clair a opposé « l'individualisme français » et la diversité des films d'auteurs de ce pays à une standardisation des films hollywoodiens tenant au contrôle des producteurs⁵⁸. Il a reproché à la majorité des producteurs américains d'être « à la remorque du théâtre » et au cinéma hollywoodien d'être de plus en plus

⁵⁶ *Ibid.*, p. 35-36.

⁵⁷ « *Panique* où Michel Simon a trouvé le rôle le plus cruel de sa carrière », *Cinévie*, n°69, 21 janvier 1947, p. 13, reproduit dans Laurent Le forestier et Priska Morrissey, « Pour une histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945 », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011, n° 65, n° 3, p. 16.

⁵⁸ René Clair, « Pour le cinéma français », *Le Film français*, n°118, 14 mars 1947.

basé sur la vedette⁵⁹. Comme selon Julien Duvivier, du point de vue de René Clair, le metteur en scène américain « n'est bien souvent qu'un technicien chargé de diriger les acteurs, tout le reste se fait en dehors de lui et parfois même sans qu'il en soit informé ». Il est impossible de démêler ce que ces visions stéréotypées du mode de production hollywoodien devaient aux observations de cette division du travail elle-même – qui variait selon les films, les sociétés et en fonction du capital symbolique des professionnels – de ce qu'elles devaient aux concurrences symboliques et commerciales entre les cinémas français et américains, aux luttes de pouvoir entre producteurs et réalisateurs français, à l'accueil tiède réservé aux réalisateurs expatriés à leur retour en France et au déclassément qu'ils subirent certainement en allant travailler dans un pays où la reconnaissance qu'ils avaient acquis sur les écrans français était facilement éclipsée par la gloire d'un King Vidor ou d'un Frank Capra⁶⁰.

Plus encore qu'aux réalisateurs, Hollywood servit de contre-modèle aux scénaristes et aux écrivains qui prônait l'attribution des films aux seuls auteurs de l'écrit. Ces derniers étaient généralement moins puissants et reconnus que les réalisateurs et les producteurs, et cela en France comme aux Etats-Unis. Le contre-modèle américain apparaît dans les écrits des dirigeants du Syndicat français des scénaristes et de la SACD au début des négociations de la loi du 11 mars 1957. Le scénariste Henri Jeanson s'est moqué de la bêtise de producteurs américains travaillant à Paris⁶¹. L'un d'entre eux, ne sachant pas qui était Paul Verlaine, l'aurait convoqué à son bureau. L'imposteur qui prit la place du poète fut débauché au motif qu'il ne comprenait rien au cinéma. De même, Marcel Pagnol a tourné en dérision la division et la hiérarchisation du travail au sein des studios français de la Paramount⁶². Il en esquissa un organigramme hiérarchisé en fonction du pouvoir, du prestige et des revenus de différents groupes professionnels. Au sommet de cette hiérarchie trônaient les producteurs, suivis par le concierge des studios, un chef de publicité mieux payé que le Président de la République, un opérateur de prise de vue sachant rajeunir des vieillards, un chef de laboratoire, un monteur, un chef des costumes si bon qu'il fut nommé responsable de la musique, un chef de musique, un metteur en scène « d'autant plus respecté qu'il vient de plus loin, comme les menteurs », un *scenario department* – où « plusieurs personnes, qui n'ont jamais réussi à écrire un roman ni une pièce de théâtre, dépècent et recuisent les œuvres des autres » –, des vedettes aux salaires

⁵⁹ G. Jasset, « René Clair m'a dit... », art. cit.

⁶⁰ Sur la réception française de films d'expatriés de la Seconde Guerre mondiale, voir Laurent le Forestier, « L'accueil en France des films américains de réalisateurs français à l'époque des accords Blum-Byrnes », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2004, n° 51-4, p. 78-97.

⁶¹ H. Jeanson, *70 ans d'adolescence*, op. cit., p. 167.

⁶² M. Pagnol, *Cinématurgie de Paris*, op. cit., p. 24-28.

immérités – « la vedette est un produit fabriqué par la Maison, selon les méthodes de la Maison, avec l'argent de la Maison » – et enfin l'auteur qui « représente un danger pour le film, dont il voudra peut-être s'occuper. Il vaut mieux lui laisser ignorer que des scénaristes "expérimentés" vont refaire son histoire et qu'ils changeront le sexe du personnage principal ». Marcel Pagnol proposait de rendre à l'auteur la place qui lui revenait en inversant cette hiérarchie : « Lorsque j'eus l'occasion de donner [au directeur de la Paramount] mon opinion sur ce classement des valeurs, je lui déclarai qu'il me semblait parfait, à condition de le lire de bas en haut. Il me répondit joyeusement : "Au Paradis, peut-être, les premiers seront les derniers. Mais ici, nous sommes sur terre." » Le fait qu'Hollywood soit devenu un modèle-contre-modèle a été favorisé par le développement du nationalisme cinématographique.

Nationalismes et universalismes cinématographiques

Propices à l'assimilation du cinéma à un art universel, les échanges internationaux sont aussi au fondement des nationalismes cinématographiques.

Comme l'a déjà bien analysé Christophe Gauthier, dans les années 1910 à 1930, les « cinémas nationaux » ont été définis dans le cadre de luttes commerciales et symboliques internationales⁶³. A cette époque où les productions françaises étaient déclassées en France et à l'étranger, des réalisateurs, des producteurs et des critiques ont défendu et construit une « école française » en la comparant à ses principaux concurrents sur les écrans français et étrangers : les cinémas hollywoodien et allemand. Les films américains ont été à la fois pris comme modèle et dévalorisés pour leur manque d'authenticité nationale, leur caractère impersonnel, ou encore la faiblesse de leurs scénarios et de leurs mises en scène. Des producteurs ont dénoncé les importations de films allemands dans des discours mêlant appréciations esthétiques, stéréotypes nationaux et patriotisme. Par exemple, en réaction aux critiques qui célébraient *Le Cabinet du Docteur Caligari* présenté à Paris en 1921, Paul de la Borie a dénoncé le « caligarisme » comme un « snobisme d'origine allemande » aux décors « conçus et exécutés par quelque rapin munichois en proie au sombre délire de la bière trop chargée d'alcool ». Le même producteur s'en est pris à « la prétention des Allemands de nous inonder de leurs films alors qu'ils refusent, à peu près totalement, de laisser pénétrer les nôtres chez eux ».

⁶³ Voir C. Gauthier, « Le cinéma des nations », art cit.

Tout en prônant la défense et le développement d'un cinéma national, les professionnels français ont célébré l'universalité du cinéma de leur pays, qui devait assurer son exportation à l'étranger et qu'ils associaient au prestige international des productions littéraires et artistiques françaises. Christophe Gauthier l'a observé dans des propos de metteurs en scène et de producteurs à succès comme Léonce Perret et le plus puissant producteur français du milieu des années 1920, Jean Sapène, qui dirigeait également le quotidien *Le matin*. Ce nationalisme-universaliste s'observe aussi chez des prétendants au statut d'auteur plus proches des avant-gardes. Dans un article paru en 1927, Germaine Dulac écrivait que les destinées cinématographiques devaient avoir pour devise que « Pour être international, il faut d'abord être national »⁶⁴. En 1933, elle prônait la défense, la pureté et l'exportation des expressions cinématographiques nationales par opposition à un cinéma américain commercialement dominant et imité à l'étranger :

« Que l'Amérique, à cause de la guerre, prenant une place exclusive sur les écrans du monde, ait habitué le public à sa seule technique, à ses seules conceptions, est une chose mauvaise, en incitant les pays européens à une moindre originalité, à la réduction de leur personnalité nationale, pour, commercialement admettre des méthodes contraires à leurs propres capacités. Les pensées cinématographiques française, allemande, russe, italienne, anglaise ont le droit de vivre aussi de leur substance propre.

L'école américaine, soulignons-le, *extrêmement nationale*, qui ne sacrifie jamais rien de ses mœurs ni de ses idées à celles des autres pays apporte dans ses films le charme et la perfection technique ; l'école allemande, dans une recherche plus forte, plus âpre, une vision abstraite, mystérieuse et forte des êtres et des choses ; l'école française, dans une expression qui essaie de se dépouiller de la domination, la finesse de l'esprit, du sentiment, l'ordonnance, l'harmonie de la conception ; la Russie, le grand souffle social ; la Suède, le détail visuel qui, de tout sujet, fait une œuvre humaine. Les écoles anglaises et italiennes travaillent selon la courbe de leur esprit. Ces écoles, dans leurs réussites ou leurs défaites proportionnées à leur production, n'ont rien à envier les unes aux autres, elles se soutiennent, se complètent, s'agrandissent. Il y aurait donc quelque injustice à voir l'une d'elles les écraser. Ces écoles, qui reflètent le tempérament et l'esprit de leur pays même, concourent à l'élargissement de l'expression cinématographique par leurs diversités de vues. Il serait à souhaiter que œuvres de chaque école nationale pussent se répartir équitablement sur les écrans du monde, afin que le public, se désaccoutumant de la vision d'une seule technique, qui peut être bonne, mais non unique, acquière une plus large compréhension des diverses formes cinématographiques

(...) Puisque chaque pays ne peut exister cinématographiquement [*sic*] que dans la sincérité de son expression visuelle (L'Amérique en est un exemple), pourquoi ne pas inciter chaque race à se développer en images selon les lois qui lui sont propres, sans que le nationalisme de sa personnalité nuise à ses échanges ? (...) Chacun ne peut être parfait que dans l'apogée de ses qualités. La valeur même des films sincères, composés selon ce principe, forcera les frontières⁶⁵. »

Un même alliage de nationalisme et d'universalisme est observable pendant l'Occupation. En 1941, le producteur Raoul Ploquin, qui fut le premier directeur de la

⁶⁴ G. Dulac, « Unissons-nous », art. cit.

⁶⁵ Germaine Dulac, « De l'utilité des écoles cinématographiques. Au point de vue international et national de leur projection », *La Revue d'économie internationale*, 1933, reproduit dans G. Dulac, *Ecrits sur le cinéma, op. cit.*, p. 195-198.

corporation vichyssoise du cinéma, défendait un caractère national du cinéma français faisant sa valeur à l'étranger : « Élément de la vue artistique de notre pays, le cinéma français doit jouer un rôle essentiel dans la collaboration des peuples européens. N'oublions pas que le cinéma est un moyen d'expression universelle et que, malgré les différences de langages, les meilleurs films d'une nation sont projetés et appréciés dans tous les autres pays du monde⁶⁶. » A la faveur de l'occupation allemande, Raoul Ploquin a célébré les apports du cinéma français au cinéma et au peuple européens plutôt que du monde entier : « C'est par le cinéma que les peuples apprendront à mieux se connaître, à mieux s'estimer, à mieux s'aimer. Le rôle que le cinéma tiendra dans l'Europe de demain est immense. Il faut que la France prenne sa vraie place dans le cinéma européen. » Dans un texte présentant le programme de la Révolution nationale, Marcel L'Herbier a dénoncé un cinéma américain « colonisateur », auquel il imputait une standardisation et une dépersonnalisation du cinéma⁶⁷. Il a proposé plusieurs moyens de rendre au cinéma français son caractère national, en considérant par exemple que « Le sujet du film doit être grand pour servir la publicité de la Nation, édifiant par quelque côté pour contribuer à la moralisation de la foule, distrayant pour attirer cette foule, de bonne tenue artistique pour ne pas nuire à la marque France, d'accès facile pour plaire à tous. »

A la Libération, alors que se négociait la loi française sur le droit d'auteur et peu avant la constitution de la Fédération internationale des auteurs de films, des représentants des réalisateurs et scénaristes français ont de nouveau défendu les vertus nationales et universelles du cinéma. On peut le constater aux textes de l'écrivain-scénariste Alexandre Arnoux et du critique et historien Georges Charensol, publiés dans un ouvrage dirigé en 1944 par Carlo Rim, qui deviendra peu après le porte-parole de l'Association des auteurs de films et de la Fédération internationale des auteurs de films. Les vertus nationales et universelles du cinéma furent également célébrées dans un livre du réalisateur Jean Benoit-Lévy, qui fut nommé directeur du bureau cinéma de l'UNESCO en 1946, après avoir participé aux luttes de la SACD autour du droit d'auteur, cofondé le Syndicat général des artisans du film, présidé la commission du statut du cinéma du Syndicat des techniciens de la production cinématographique et représenté la France auprès de l'Institut international de coopération intellectuelle, aux côtés de Germaine Dulac⁶⁸. Leurs conceptions des relations entre le cinéma et les nations sont le prolongement des

⁶⁶ Raoul Ploquin, *Ciné-mondial*, n°1, août 1941, cité dans Philippe-Louis Gilles, *La contribution du régime de Vichy au statut juridique contemporain du cinéma français*, op. cit., p. 134-135.

⁶⁷ Marcel L'Herbier, « Cinématographe », dans *France 1941: la révolution nationale constructive; un bilan et un programme*, Éditions Alsatia, 1941, p. 41. Cité dans Laurent Veray (ed.), *Marcel L'Herbier*, op. cit., p. 298-300.

⁶⁸ Sur la trajectoire cinématographique et syndicale de Jean Benoit-Lévy, voir « Le rôle central de Marcel L'Herbier dans la structuration des syndicats de l'industrie cinématographique », chapitre cité ; Valérie Vignaux,

discours des décennies précédentes et le produit des mêmes déterminants : les échanges internationaux de films, leurs asymétries et les luttes visant à conforter, renverser ou atténuer ces asymétries. Protégé de la concurrence américaine sous l'Occupation, le cinéma français était de nouveau confronté à l'importation massive de films américains. Leurs prises de position précèdent de quelques mois la mobilisation des professionnels français au sujet des accords Blum-Byrnes, qui avaient pour enjeu le contingentement des films étrangers diffusés en France.

Jean Benoit-Lévy, Alexandre Arnoux et Georges Charensol ont défini le cinéma comme un art et un langage universel⁶⁹. Cette universalité tenait au fait que les films s'adressaient à toutes les classes sociales, et surtout aux spectateurs de tous les pays. Selon Alexandre Arnoux, le cinéma était « universel dans ses parcours et ses atteintes ». Comme le prouvait le succès mondial de Charlie Chaplin, l'écran portait « de Paris à Pékin et de Moscou à Rio »⁷⁰. Jean Benoit-Lévy a évoqué le goût des spectateurs français pour les films des Marx Brothers et l'accueil enthousiaste de certains films français dans les salles américaines. Pour le même réalisateur, « un film vraiment sincère touchera tous les publics de toutes classes, de tous les pays, et même de tous les temps⁷¹. »

Ces auteurs expliquaient l'universalité et le succès international de certains films par des propriétés formelles du cinéma. Selon Alexandre Arnoux et Jean Benoit-Lévy, l'universalité du cinéma était liée à son émergence en tant qu'art muet et aux composantes visuelles et musicales des films parlants, qui primaient sur leur langue. Le cinéma se distinguait en cela d'autres arts comme le théâtre, dont la circulation se heurtait à des barrières linguistiques. Pour les mêmes auteurs, le succès des films à l'étranger impliquait qu'ils représentent des thèmes universels, c'est-à-dire communs à toute l'humanité. Pour Alexandre Arnoux, la communication entre les nations et la diffusion internationale des films étaient rendues possible par un « fond commun » à l'ensemble de la « race humaine ». Le succès mondial des films de Chaplin reposait notamment sur sa représentation d'« un monde ruiné et désorbité par les guerres, qui ne retrouvait pas son équilibre. » Jean Benoit-Lévy a célébré certains films pour leur capacité à montrer des réalités communes à tous les pays. Il considérait qu'une « civilisation universelle » dominait toutes les autres et en voulait pour preuve les cas

« Jean Benoit-Lévy un homme de son temps ou l'émotion de la vie », disponible sur http://www.lips.org/bio_benoitlevy.html (page consultée le 5 avril 2018).

⁶⁹ Voir Jean Benoit-Lévy, *Les Grandes missions du cinéma*, Montréal, L. Parizeau, 1945, p. 331-332 ; Alexandre Arnoux, « Le cinéma français doit ressembler à la France », in Carlo Rim (ed.), *Vérités sur le cinéma français*, *op.cit.* ; Georges Charensol, « Destin du cinéma français », in *Ibid.*

⁷⁰ A. Arnoux, « Le cinéma français doit ressembler à la France », art. cit.

⁷¹ J. Benoit-Lévy, *Les Grandes missions du cinéma*, *op. cit.*, p. 332

limites des peuples d’Afrique et d’Orient : comme la France et l’Amérique, ces deux civilisations connaissaient « des joies et des souffrances simples, vraies, accessibles à tous ». On trouvait autant d’humanité « dans le douar perdu de l’Atlas, où une femme berbère berce son enfant malade, que dans un village de l’Île de France où François aime Marie ». Selon Alexandre Arnoux et Jean Benoit-Lévy, l’universalité du cinéma tenait surtout à sa capacité à montrer la diversité plutôt que l’uniformité du monde. Le second a vu dans le cinéma le « miroir du monde » et un art « composé des multiples facettes produites par les inspirations nationales, paré et enrichi des folklores, mœurs et coutumes de tous les peuples de la terre »⁷². Cet art devait obéir à « la loi de la diversité, si indispensable à la vie et au renouvellement de l’art sous toutes ses formes ». Toujours selon Jean Benoit-Lévy, l’universalité du cinéma était la conséquence logique et nécessaire de son mode de production. Les coûts élevés de production d’un film nécessitaient sa diffusion auprès d’un large public national et étranger et un renouvellement perpétuel du cinéma en rapport avec « l’évolution constante du monde ». Dès lors, « l’idéal moral et le but commercial de tout film tendent tous deux à atteindre l’universalité, c’est-à-dire à toucher tous les publics composés de toutes les couches sociales de la société humaine. »

Jean Benoit-Lévy a associé l’universalité du cinéma à des finalités politiques internationales. Il a présenté le cinéma comme un moyen de défendre la paix, la démocratie et des principes de citoyenneté mondiale codifiés par les constitutions américaine et française⁷³. Selon lui, le cinéma reflétait une civilisation universelle et permettait ainsi la fraternité et l’amour entre les hommes de différents peuples. Le réalisateur a opposé un idéal d’internationalisme à des nationalismes impérialistes dont il a imputé l’émergence à des restrictions des échanges économiques et intellectuels. Il a également rendu le cinéma partiellement responsable de la Seconde Guerre mondiale : le cinéma aurait été contaminé par une époque malade et se serait, comme la politique, coupé du peuple. Toujours selon Jean Benoit-Lévy, le cinéma devait aussi répandre la « véritable civilisation » et le « progrès » dans les pays colonisés. Le réalisateur a distingué des films utiles et néfastes à la colonisation et célébré l’usage du cinéma par l’administration coloniale. Dans sa description des vices et vertus du cinéma en matière de colonisation, le futur directeur du Film Board de l’UNESCO a infantilisé, ethnicisé et dévalorisé les populations colonisées. Plutôt qu’à des interprètes conscients de jouer un rôle, Jean Benoit-Lévy a assimilé les personnes colonisées à de

⁷² *Ibid.*, p. 316.

⁷³ *Ibid.*, p. 313-316, 333.

« merveilleux acteurs naturels » - en les renvoyant ainsi à la « nature », par opposition à la culture occidentale ou moderne. Il les a aussi privées d'un droit à l'expression cinématographique qu'il reconnaissait aux nations « civilisées ». Ses considérations sur les missions coloniales du cinéma sont empreintes d'exotisme orientaliste :

« Sous le ciel pur et constellé d'étoiles, dans ce décor grandiose et inquiétant du désert de l'Atlas, devant le château en pisé du chef, assis au milieu de ces Schleus drapés, comme de grands seigneurs, dans leurs *djellabias* loqueteuses, je songeais à toutes ces influences du cinéma que l'on pourrait utiliser au profit des progrès de la véritable civilisation. En écoutant les aboiements lugubres des chacals faméliques, j'évoquais tous ces parasites du genre humain, les sceptiques, les briseurs d'efforts, qui se trouvent toujours sur la route du progrès pour le retarder.

En réalité, grâce à la volonté d'administrateurs clairvoyants tels que M. Gotteland, ancien directeur général de l'Instruction publique du Maroc, on est parvenu à répandre les heureuses influences du cinéma et de la radio pour amener ces esprits primitifs à la connaissance du progrès et les mettre en relation avec le monde extérieur.

Les influences du cinéma n'ont, hélas ! pas toutes les mêmes heureux effets. Les films-spectacles montrés sans aucun discernement et sans tenir aucun compte des expériences psychologiques ont eu surtout de déplorables conséquences. Un film, comme *Topaze*, par exemple, projeté devant un public qui n'a aucun moyen d'éviter la généralisation, a porté une atteinte considérable au prestige du corps des fonctionnaires. Cette œuvre aurait dû rester au théâtre où elle ne présentait aucun danger par le fait que les auditoires étaient plus restreints et doués en général de sens critique.

(...) D'autres films, les plus nombreux, choquent le moral et les coutumes des indigènes en montrant des couples qui s'embrassent à longueur de pellicule, des femmes décolletées ou des adultères trop facilement pardonnées ! Que l'on songe à nos admirables femmes, compagnes de nos médecins ou administrateurs du bled, qui servent par leur exemple quotidien la cause de la civilisation, avant que de laisser compromettre leur influence par l'étalage des incidents et des détails de mœurs occidentales dont l'importance ne peut être justement mesurée par des êtres si différents de nous par la culture et les mœurs.

Il est donc souhaitable que, dans ce domaine, le cinéma propage ses heureuses influences par des films de vie judicieusement commentés. Certains genres de films-spectacles, comme la poésie cinématographique, auront la possibilité d'accomplir leur mission, mais il semble que le cinéma dramatique aurait davantage à s'inspirer de la vie locale, de ses légendes, de son folklore pour créer, sur place, parmi la faune et la flore du pays des œuvres animées par ses merveilleux acteurs naturels⁷⁴. »

Prescriptives et nationalistes, ces célébrations de l'universalité du cinéma permettaient de hiérarchiser les films et les auteurs. Certaines œuvres furent privées de valeur nationale et universelle, et notamment les films produits en Europe par des sociétés américaines et les coproductions internationales. Jean Benoit-Lévy reprochait à des films destinés au marché international d'être sans patrie, de ne porter l'empreinte d'aucune origine et de présenter de manière caricaturale et mensongère les populations et les villes étrangères⁷⁵. Le réalisateur en a attribué la faute aux auteurs et producteurs qui recherchaient une consécration universelle en recourant à des moyens artificiels, comme une débauche de moyens financiers. Alexandre Arnoux a quant à lui dénoncé la médiocrité et le ridicule de haute technicité des films

⁷⁴ *Ibid.*, p. 318-321.

⁷⁵ *Ibid.*

hollywoodiens représentant Paris, l'Espagne ou la Russie⁷⁶. Il a assimilé la valeur universelle des films à leur valeur nationale. Comme il l'écrivait, « il n'y a pas d'art sans doute plus international que le cinéma et il est international précisément dans la mesure où il demeure profondément national ». Universel dans ses parcours et ses atteintes, le cinéma était provincial dans ses inspirations.

Images 6.1 et 6.2. « L'arbre, le nuage, la roche, se dessinent-ils partout avec les mêmes accents ? » (Alexandre Arnoux). Sources : *Vérités sur le cinéma français, op.cit.* ; *Autant en emporte le vent* (1950).



Comment les représentants des réalisateurs et scénaristes définissaient-ils la valeur nationale d'un film ? Plusieurs d'entre eux dissociaient la nationalité des films de leur langue d'expression. Jean Benoit-Lévy et Alexandre Arnoux ont évoqué l'émergence du cinéma comme un art muet et le succès mondial des films de Chaplin⁷⁷. Selon eux, le sous-titrage ou le doublage des films parlants permettait au cinéma de demeurer un moyen de communication universel. Surtout, pour Alexandre Arnoux, la langue cinématographique n'était pas celle parlée dans les films. Cette langue, c'était leurs images :

« Jadis, au temps du muet nous avons cru découvrir dans le truchement de la pellicule impressionnée un langage universel, le truchement magique des peuples. (...) »

Plus tard, quand l'écran a parlé, nous avons craint que le cinéma ne tombât au rang de succédané du théâtre, ne perdît sa qualité œcuménique, ne se cloisonnât mesquinement. Erreur totale cette fois. En fait, après quelques tâtonnements et fausses manœuvres, les films, laconiques ou bavards, ont bientôt retrouvé leur voie, regroupé leur public. Art visuel, où l'image l'emporte toujours sur le bruit syllabique musical ou d'imitation, les idiomes particuliers ne le déclassent pas ; ils se soumettent à la cadence des lignes, des volumes, aux jeux de la lumière, des ombres et de l'espace. Dès l'entrée d'une salle de projection, le

⁷⁶ A. Arnoux, « Le cinéma français doit ressembler à la France », art. cit.

⁷⁷ J. Benoit-Lévy, *Les Grandes missions du cinéma, op. cit.*, p. 331-332.

spectateur accorde la primauté à son œil sur son oreille ; il voit avant d'écouter et subordonne son tympan à sa rétine.

(...) la grammaire de l'écran n'est pas celle des grammairiens⁷⁸. »

Jean Benoit-Lévy et Alexandre Arnoux associaient la valeur nationale des films au fait qu'ils représentent des éléments couramment employés pour distinguer les nations⁷⁹. Pour Alexandre Arnoux, chaque nation se distinguait par des éléments qui étaient à la fois des moyens de production des films et ce qu'ils devaient représenter : un sol, un ciel, une manière de regarder et d'exprimer l'univers, de la matière, des cœurs, des esprits, des liens, une communauté d'amour et d'antagonismes, une soupe odorante, une métaphysique concrète, une essence, des formes et les nuances que la Providence lui a singulièrement distribuées. Alexandre Arnoux a valorisé les paysages, les tavernes et les bagarres des films américains, ainsi que les neiges et la poésie blanche du cinéma suédois. Le cinéma français, lui aussi, devait ressembler à la France. Jean Benoit-Lévy a consacré plusieurs pages à distinguer les Etats-Unis de la France en évoquant des habitudes quotidiennes (comme de copieux *breakfasts*), les gratte-ciel, les petites maisons et les églises de villes comme New York, des provinces aux maisons en bois, aux peintures blanches, aux pelouses vertes et sans clôtures, une jeunesse sportive, des adultes dont le goût du jeu et du risque contrastait avec une prudence française, ou encore la fête des mères et la fête des pères. Jean Benoit-Lévy distingue un humour américain, burlesque, d'un rire français, le rire de Molière. Il met en valeur des films mettant en scène de grands événements historiques nationaux, comme *Naissance d'une Nation* et *La Marseillaise*. Comme le nationalisme littéraire, celui des auteurs de films impliquait et permettait la constitution d'un corpus d'œuvres particulièrement représentatives de leurs nations. Jean Benoit-Lévy et Alexandre Arnoux ont tous deux invoqué Charlie Chaplin du côté américain et Jean Renoir, Marcel Pagnol et René Clair du côté français. Jean Benoit-Lévy a assimilé les films à des produits de la terre en les comparant au patrimoine littéraire, naturel, agricole et œnologique des nations :

« Le film, en somme, doit suivre la loi naturelle de toute production. C'est de la terre, encore une fois, que se dégage pour nous le plus grand enseignement. Les fruits poussent et mûrissent tels que les nourrit la terre natale, et tels ils sont bons et tels ils s'exportent au-delà des frontières. Seuls, les artistes qui ont compris cet enseignement de sincérité ont produit de grandes œuvres. Chaque pays a ses cultures et ses écrivains : chaque pays doit avoir ses films.

Les grands crus de Champagne et du Bordelais, les pommes de Californie, les houilles d'Angleterre, tout comme les grandes pages de Racine et de Shakespeare et, entre autres, les

⁷⁸ A. Arnoux, « Le cinéma français doit ressembler à la France », art. cit.

⁷⁹ Voir Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales : Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Points, 2001.

belles images de *La Grande Illusion* et de *Autant en emporte le Vent*, sont des produits du terroir⁸⁰. »

Le nationalisme universaliste des porte-paroles des auteurs de films a été construit et justifié à travers des comparaisons des cinématographies nationales et des récits de leurs histoires. Jusqu'à la Rencontre internationale des créateurs de films, les porte-paroles des réalisateurs et scénaristes français évoquaient surtout le cinéma américain et parfois les productions d'autres pays européens. En introduction de son livre *Les Grandes missions du cinéma*, Jean Benoit-Lévy a universalisé, internationalisé et nationalisé l'invention du cinématographe⁸¹. La quête de reproduction du mouvement et de la vie remontait selon lui à la préhistoire. Aristote avait découvert les trois principes de la projection : une source de lumière (le soleil), une chambre noire (une pièce obscure et le trou de son volet) et un écran (un mur). Après avoir évoqué des inventeurs européens et américains des projections animées, de la photographie, du celluloid et de la chronophotographie, Jean-Benoit-Lévy a considéré qu'Eastman et son employeur, Edison, n'avaient inventé qu'un ancêtre du cinématographe : le Kinétoscope, une simple « boîte à image vivantes dans laquelle une seule personne à la fois pouvait voir ». Pour le même réalisateur, les frères Lumière avaient incontestablement inventé les appareils de projection cinématographique et par extension, le cinématographe. Jean-Benoit-Lévy a achevé son récit de la genèse du cinéma en attribuant à Léon Gaumont la présentation du premier film parlant.

En 1945, Georges Charensol et Jean Tarride ont décrit l'histoire du cinéma depuis sa création comme une série d'échanges et de compétitions entre les cinématographies hollywoodiennes, françaises et d'autres pays européens⁸². Selon Jean Tarride, des « artistes » de l'« Ecole de Paris » comme Louis Delluc et Germaine Dulac excellaient au temps du muet. Leurs tentatives de cinéma pur, leurs poèmes visuels et leurs recherches visaient la création d'un moyen d'expression absolument nouveau. D'autres styles s'étaient développés parallèlement en Allemagne et en Suède. D'après Georges Charensol et Jean Tarride, le cinéma français a ensuite été devancé par un cinéma américain à l'avant-poste de l'industrialisation de la production, de la transition au cinéma parlant et de l'invention de techniques et d'images spectaculaires. Tous deux ont valorisé le cinéma américain des années 1920 et 1930 pour sa capacité à s'adresser à toutes les classes sociales et pour sa diffusion internationale. Jean Tarride

⁸⁰ J. Benoit-Lévy, *Les Grandes missions du cinéma*, op. cit., p. 328-329.

⁸¹ *Ibid.*, p. 11-20.

⁸² Jean Tarride, « Heureuse évolution dans la conception du spectacle cinématographique », *Le Film français*, n°28, 15 juin 1945 ; G. Charensol, « Destin du cinéma français », art. cit.

a considéré que le cinéma américain avait amorcé après-guerre un tournant plus intellectuel et moins technique, en phase avec l'évolution du goût populaire. Il y voyait l'opportunité d'expression des auteurs et réalisateurs véritablement talentueux. Selon Georges Charensol, la guerre avait été une chance pour les productions françaises, anglaises et soviétiques – ces dernières ayant bénéficié des efforts de propagande et du matériel des studios allemands.

S'ils valorisaient certains aspects du cinéma américain, les porte-paroles des réalisateurs et scénaristes français l'ont aussi critiqué pour justifier la protection de leur marché national. En 1945, Georges Charensol regrettait que de médiocres réalisations américaines dominent sur les écrans d'excellentes productions françaises, au risque de ruiner l'industrie française et de conduire au chômage ses artisans⁸³. Alexandre Arnoux critiquait les prétentions du cinéma hollywoodien à filmer l'étranger⁸⁴. René Clair dénonçait quant à lui un cinéma américain à la remorque du théâtre et se contentant d'adapter des pièces de Broadway⁸⁵. En 1947, Pierre Laroche, a assimilé l'importation massive de films américains en France à une colonisation de la pensée⁸⁶. Il y voyait un risque d'américanisation générale des productions, consommations et comportements français.

Le nationalisme des auteurs de films a été alimenté par celui des critiques de cinéma et l'a encouragé en retour. Avec la fonction-auteur et les genres cinématographiques, l'origine nationale des films était l'un des principes de classement et d'évaluation les plus utilisés par les critiques et les historiens du cinéma. La nationalité des films était un principe de classement et d'appréciation des œuvres très utilisé par les critiques. Dans les années 1930, des critiques et historiens d'orientations politiques et esthétiques variées s'accordaient pour promouvoir un cinéma représentant le prestige et l'honneur de la France et des Français⁸⁷. Après-guerre, dans son *Histoire mondiale du cinéma*, Georges Sadoul regroupe les films par nations et apprécie le cinéma français de son temps par comparaison avec le néoréalisme italien⁸⁸. André Bazin a résumé l'histoire du cinéma des années 1930 à 1950 aux innovations de quelques nations⁸⁹. Selon lui, une langue cinématographique universelle a été inventée aux Etats-Unis et en France, avant d'être enrichie de nouveaux sujets par le néoréalisme italien et un cinéma britannique

⁸³ G. Charensol, « Destin du cinéma français », art. cit.

⁸⁴ Alexandre Arnoux, « Le cinéma français doit ressembler à la France », in Carlo Rim (dir.), *Vérités sur le cinéma français*, op.cit.

⁸⁵ Georges Jesset, « René Clair m'a dit... », in Carlo Rim (ed.), *Vérités sur le cinéma français*, op.cit.

⁸⁶ P. Hubert-Lacombe, *Le cinéma français dans la guerre froide*, op. cit. p. 35.

⁸⁷ R. Abel, *French film theory and criticism*, op. cit., p. 148-151.

⁸⁸ Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Paris, Flammarion, 1979, p. 342

⁸⁹ André Bazin, « L'évolution du langage cinématographique », in André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1976, p. 69-70.

dégagé des influences hollywoodiennes. La valeur des différents cinématographiques nationales était un enjeu et un instrument de luttes entre des critiques et des revues aux tirages et lectorats variés, comme *L'Écran français*, *Les Cahiers du cinéma* et *Cinémonde*, la revue de cinéma la plus lue dans les années 1940 à 1950⁹⁰. Les critiques se divisaient notamment au sujet des cinémas soviétiques et américains. Comme les porte-paroles des auteurs de films, certains critiques ont pris position au sujet des asymétries et de la régulation des échanges cinématographiques internationaux. Georges Sadoul s'est opposé aux accords Blum-Byrnes et André Bazin a dénoncé l'importation de mauvais films italiens⁹¹. Les nations furent également un principe de classement et de hiérarchisation employé par les critiques américains.

Les films eux-mêmes ont été des formes d'expression, de diffusion et de légitimation de visions du monde nationalistes et universalistes. Le cinéma a été un instrument de propagande dans bien des pays⁹². Des films français des années 1930 ont participé à la construction d'une identité française, présenté la nation française comme le sommet de la civilisation et légitimé les interventions françaises à l'étranger (colonisation comprise)⁹³. Plus fondamentalement, pendant plusieurs décennies, les films étrangers ont été les seules images en mouvement voire les seuls moyens de voir bouger des paysages, des villes, des styles de vie, des femmes, de hommes et bien d'autres éléments étrangers que les spectateurs et les professionnels du cinéma étaient socialisés à associer à des nations.

Le nationalisme et l'universalisme des auteurs de films étaient donc rendus possibles par plusieurs caractéristiques du cinéma. Ils s'expliquaient aussi par leurs relations avec divers acteurs culturels, économiques et politiques. La littérature, le théâtre, la peinture et la musique, qui ont servi de modèles et de matériaux au cinéma, ont aussi été associés à la construction d'identités nationales⁹⁴. Nombreux parmi les scénaristes, metteurs en scènes et critiques de cinéma, les écrivains et les dramaturges ont aussi promu des visions nationalistes et/ou universalistes de la langue, de la littérature et du théâtre. L'acteur de cinéma et metteur en scène

⁹⁰ Voir Delphine Chedaleux, « *Cinémonde* : un magazine cinéophile dans la France d'après-guerre (1946-1958) », in Gwénaëlle Le Gras et Geneviève Sellier (eds.), *Cinéma et cinéphilie populaires dans la France d'après-guerre. 1945-1958*, op. cit., p. 47-51 ; A. de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968*, op. cit., p. 63-133.

⁹¹ André Bazin, « En Italie », dans *Cinéma 53 à travers le monde*, Paris, Editions du Cerf, 1954, p. 99-100.

⁹² Voir Jean-Pierre Bertin-Maghit (ed.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2008.

⁹³ Voir C. Crisp, *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, op. cit., p. 31-71 ; Béatrice De Pastre, « Cinéma éducateur et propagande coloniale à Paris au début des années 1930 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2004, n° 51-4, p. 135-151 ; Saïd Tamba, « Propos sur le cinéma colonial en tant que genre populaire », *L'Homme et la société*, 2004, n° 154, p. 93-108.

⁹⁴ Voir A.-M. Thiesse, *La création des identités nationales*, op. cit. ; Johan Heilbron, « Echanges culturels transnationaux et mondialisation. Quelques réflexions », *Regards sociologiques*, 2001, n° 22, p. 141-154, p. 141-155 ; P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, op. cit., p. 156-172.

de théâtre Louis Jouvet a par exemple dénoncé les accords Blum-Byrnes comme une menace pour l'identité française⁹⁵. La mise en avant d'intérêts nationaux et/ou universels était fréquente de la part de groupes d'intérêts en lutte autour de la régulation du commerce international⁹⁶. Parallèlement à la lutte contre les accords Blum-Byrnes, des syndicats ouvriers et patronaux ont justifié au nom d'intérêts nationaux et internationaux leurs revendications autour des nationalisations et du Plan Marshall. Différentes variantes de nationalisme, d'universalisme et d'antiaméricanisme étaient aussi communs à toutes les organisations politiques françaises de l'époque et des décennies précédentes⁹⁷. Le nationalisme-universaliste des scénaristes et réalisateurs français s'accordait tout particulièrement à celui de la CGT et du PCF auxquels adhéraient de nombreux réalisateurs et scénaristes français. Il correspondait aussi à la vision des échanges culturels internationaux promue par l'UNESCO. Avant de diriger le Film Board de l'UNESCO et de soutenir la création de la Fédération internationale des auteurs de films, Jean Benoit-Lévy a collaboré avec l'Institut international de coopération intellectuelle de la Société des nations, qui a promu un internationalisme nationaliste dans les années 1930⁹⁸. Germaine Dulac et Marcel L'Herbier furent d'autres délégués français auprès de l'Institut international de coopération intellectuelle. Les visions du monde et rhétoriques nationalistes et universalistes des auteurs de films et d'autres acteurs ont pu s'alimenter mutuellement car elles visaient à subvertir ou à reproduire des rapports de force interdépendants et plus ou moins homologues, comme on le verra plus loin.

« *Etre personnel, être national* » : *nationalisation et hiérarchisation du personnel*

Le nationalisme et l'universalisme cinématographiques ont servi à hiérarchiser les films et les cinématographiques nationales, mais aussi les métiers du cinéma.

La nation a d'abord été invoquée pour valoriser la place des écrivains et de l'écriture dans la division du travail cinématographique. Comme l'a relevé Christophe Gauthier, le directeur de *Ciné-journal* considérait en 1913 que pour élever le cinématographe à la dignité de l'art dramatique, il fallait laisser les auteurs « les caractères individuels et nationaux qui les font

⁹⁵ Pour Louis Jouvet, « Ces accords mettent en question la survivance même de l'art dramatique. L'altération du goût de notre public serait irrémédiablement mortelle. Faits aux vins de Bourgogne et de Bordeaux, nos estomacs devront s'accoutumer au coca-cola. Cela revient en somme à abdiquer sa qualité de Français. » Cité dans P. Hubert-Lacombe, *Le cinéma français dans la guerre froide*, op. cit., p. 28.

⁹⁶ Voir I. Wallerstein et É. Balibar, *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*, op. cit.

⁹⁷ Voir Philippe Roger, *L'ennemi américain. Généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris, Seuil, 2004.

⁹⁸ Voir D. Laqua, « Internationalisme ou affirmation de la nation ? », art cit. ;

apprécier »⁹⁹. Il poursuivait ainsi : « Français, faites des films qui – tel le violon de la romance patriotique – aient l'âme française. (...) Le film théâtral sera national ou ne sera plus (...) car nous sommes encore loin de l'heure rêvée par les philosophes où tous les peuples auront la même âme ». En 1920, une enquête de la revue *Le Film* était introduite par l'idée que les scénarios étaient d'une importance vitale pour le cinéma français, à un moment où des films étrangers aux sujets puérils et répétitifs commençaient à lasser le public¹⁰⁰. Pour l'éditorialiste, le renouvellement du cinéma passait par celui des scénarios. Preuve en était « l'éclat projeté par la littérature française sur le monde, l'influence considérable qu'elle a eue et a encore sur la pensée humaine, et les emprunts qui lui ont été faits par tous les pays ». Il revenait à « une très belle et très féconde génération de poètes, de romanciers et d'auteurs dramatiques » de « conduire notre cinéma vers une fortune nouvelle, non pas en découpant en photographies animées telle ou telle de leurs œuvres à succès, mais en écrivant des œuvres spécialement adaptées au besoin de l'art muet, et qui sauront se servir de ses ressources si nombreuses et de ses moyens d'expression si étendus. » En réponse à la même enquête, le romancier et dramaturge Pierre Valdagne se disait « convaincu que nos romanciers et nos dramaturges peuvent donner au cinéma des scénarios d'un puissant intérêt. La France reste le pays des belles imaginations, de l'invention et des intuitions profondes »¹⁰¹. Il appelait dès lors les « éditeurs » de films à « convoquer les écrivains dignes de ce nom, à les initier à une mise en scène cinématographique et à faire *tourner* devant eux un film compliqué ». Dix ans plus tard, en célébrant le cinéma parlant comme la promesse d'un nouvel art dramatique, Marcel Pagnol enterrait un cinéma muet amputé par son caractère international :

« Le film muet, cet infirme, tirait toute sa force de son infirmité : il était international comme les langues idéographiques, et son marché, c'était le monde entier. C'est ainsi que le génie comique et pathétique de Charlie Chaplin en fit de son vivant l'homme le plus célèbre de toute l'histoire de l'humanité. Plus célèbre que Napoléon, César, Shakespeare, Louis XIV, Galilée ou Hitler, il a fait rire ou pleurer des millions d'hommes et de femmes, depuis les Samoyèdes jusqu'aux Patagons de la Terre de Feu, grâce à l'idéographie animée que fut le cinéma muet¹⁰². »

Les écrivains et les scénaristes ne furent pas les seuls à faire valoir la nation pour se définir comme des auteurs. On déjà vu comment quelques réalisateurs s'étaient définis comme des auteurs en célébrant un « individualisme français » contrastant avec leur vision du mode de

⁹⁹ Georges Dureau, « Donnons aux films une âme nationale », *Ciné-journal*, n°242, 12 avril 1913. Cité dans C. Gauthier, « L'introuvable critique. Légitimation de l'art et hybridation des discours aux sources de la critique cinématographique », art. cit., p. 66.

¹⁰⁰ Lyonel Robert, « Les enquêtes du film. Le scénario », art. cit.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² M. Pagnol, *Cinématurgie de Paris*, op. cit., p. 55.

production hollywoodien. Dans un article paru en 1927, dix ans après qu'elle a porté aux nues la personnalité de D. W. Griffith, Germaine Dulac a défendu le cinéma de son pays contre la concurrence étrangère en estimant que les films français étaient plus personnels et individuels que les productions étrangères. Selon elle, pour que le cinéma français ait une valeur internationale, il fallait reconnaître l'individualisme des réalisateurs français et les laisser exprimer leur nationalité :

« Un metteur en scène étranger, en ce moment en France, m'a dernièrement avoué : "Je suis ici pour apprendre". Et comme un peu étonnée, j'accueillais ce compliment adressé à nous tous, par un silence surpris, et interrogatif, il ajouta : "Mais oui, c'est dans le film français que j'ai rencontré la plus grande marque de volonté originale".

Individualiste, le créateur français l'est à outrance. Parlez-lui de collaboration, d'influence à subir, de nécessités commerciales, il se rebellera avec une fierté, peut-être nuisible de certains points de vue, mais belle, quand il s'agit de conceptions artistiques à défendre. N'est-ce pas en ce fait que nous ne démêlons pas très bien mais que d'autres perçoivent à notre insu, que se trouve la rédemption du film français ? Etre personnel, être national, pour mieux collaborer à la haute philosophie internationale du film, créer un film français de haute classe, à l'abri durant quelque temps d'une concurrence et d'une collaboration étrangères, nuisibles parce que nous ne sommes pas assez forts ni bien organisés pour leur résister, n'est-ce pas un idéal qui devrait nous allier tous ¹⁰³? »

D'autres scénaristes et réalisateurs ont valoriser les auteurs de films en tant que représentants de leurs nations. Alexandre Arnoux a associé aux films français des parents de sang français : leurs auteurs¹⁰⁴. Il a célébré plusieurs d'entre eux pour leur manière de représenter leurs villes, provinces et nations : Jean Renoir avait les pieds plantés dans la glèbe et la tribu, René Clair était le plus étroitement parisien des français, tandis que Marcel Pagnol avait conquis des îles et des continents à Marseille et à la Provence. De même, Jean Benoit-Lévy a attribué le succès universel des films à la marque d'un artiste portant l'empreinte de son pays d'origine. Selon lui, les auteurs représentaient leurs nations à la fois volontairement et à leur insu. Leurs inspirations naturelles reflétaient les aspirations naturelles d'un peuple et ils devaient agir en fiers porte-paroles de leurs pays :

« Toutes mes expériences m'ont amené à la conviction que pour réussir à gagner un auditoire international à une œuvre dramatique, il faut, avant tout, que celle-ci soit essentiellement une création personnelle. Celle-là seule aura quelque chance de faire son petit tour du monde.

(...) Ces films portent l'empreinte de l'artiste qui les a créés et celui-ci subit heureusement l'empreinte de son pays d'origine. Un artiste crée d'autant mieux qu'il se sent dans son ambiance et qu'il se laisse aller à ses inspirations naturelles. Ce n'est pas en se forçant à intercaler un plan, si beau soit-il, du Rockefeller Center dans un film créé à Paris que l'on rendra un film international, mais bien au contraire, en se bornant à traduire ses propres pensées, les aspirations naturelles de son propre peuple.

¹⁰³ Germaine Dulac, « Unissons-nous », *Photo-ciné*, juin-juillet 1927. Reproduit dans Germaine Dulac, *Ecrits sur le cinéma*, Paris, Paris expérimental, 1994, p. 94-95.

¹⁰⁴ A. Arnoux, « Le cinéma français doit ressembler à la France », art. cit.

Un auteur de films doit avoir la fierté de dire : "Voici mon pays ! Voilà ce que nous pensons, comment nous vivons !" Et le spectateur étranger se dit : "Voilà la France, voilà la Russie, voilà l'Amérique", ou n'importe quel pays d'origine. Dans ce cas, le cinéma aura accompli sa mission universelle, car il aura présenté les peuples les uns aux autres. Il les aura mis face à face avec leurs coutumes, leurs cultures, leurs faits et gestes quotidiens, loyalement et sans tricherie. Alors les hommes constateront combien ils se ressemblent ¹⁰⁵! »

Avec les auteurs, les acteurs et les actrices furent le principal groupe professionnel enjoint à incarner sa nation. Cela était favorisé par la présence de leurs corps à l'écran, par l'importance des corps dans la production des nationalismes, par la centralité des acteurs dans la promotion et le succès des films, ainsi que par les concurrences que se livraient les sociétés de différents pays pour l'embauche de stars. Selon Alexandre Arnoux, le succès mondial de Chaplin tenait à sa manière d'exprimer l'Amérique du Nord en comédien grâce à ses godillots, sa petite moustache et ses badines. Ses sursauts de comédien étaient représentatifs d'un monde désorbité. Dans l'ouvrage dirigé par Carlo Rim, un article présente des acteurs et actrices françaises aux physiques, voix, gestes et tics incarnant des types du cinéma français et des classes particulières de la société française. Des acteurs incarnent le bon truand au cœur pur (Jean Gabin), le père noble marseillais (Raimu), ou le petit retraité, bon contribuable et parfait Français moyen (Pierre Larquey)¹⁰⁶. Le même ouvrage s'en prend aux acteurs français exilés aux Etats-Unis, à la personnalité et la beauté gâchées par leurs collaborateurs américains : « En abordant à Hollywood nos acteurs font peau neuve, dépouillent toute personnalité, doivent se prêter aux pires métamorphoses. Ils perdent leur vraie couleur, leur vraie saveur pour n'être plus que des mannequins bichonnés, anonymes, standardisés, pareils à ces fruits de Californie si jolis et si insipides. Non, l'Amérique ne réussit pas toujours à nos vedettes¹⁰⁷... »

¹⁰⁵ J. Benoit-Lévy, *Les Grandes missions du cinéma*, op. cit., p. 337-338.

¹⁰⁶ « Types du cinéma français », in Carlo Rim (ed.), *Vérités sur le cinéma français*, op.cit.

¹⁰⁷ Carlo Rim (ed.), *Vérités sur le cinéma français*, op. cit.

Image 6.5. Charles Boyer français, Charles Boyer américain. Source : *Vérités sur le cinéma français*



Les actrices ont également été associées à la valeur nationale des films, mais surtout en tant qu'objets de désir pour les spectateurs et les auteurs. Quatre pages du livre dirigé par Carlo Rim distinguent et hiérarchisent un *sex-appeal* américain artificiel et standardisé d'un charme français naturel et reflétant la personnalité singulière d'une femme. En nationalisant les films, les porte-paroles des auteurs de films ont ainsi nationalisé des stéréotypes de genre et de classe¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Pour une présentation des travaux sur les relations entre genre et nationalisme, voir Alexandre Jaunait, Amélie Le Renard et Élisabeth Marteu, « Nationalismes sexuels ? », *Raisons politiques*, 2013, n° 49, p. 5-23.

Images 6.3 et 6.4. Charme français, charme américain. Source : *Vérités sur le cinéma français, op.cit.*



« Sex-appeal américain. Ici tout est sophistiqué : le déshabillé, la lumière, le maquillage, l'attitude. Il semble qu'un étalagiste ait présidé à cette mise en scène. Et cependant cette fille anonyme nous est présentée sur son aspect le plus flatteur, le plus "troublant". C'est le triomphe du chiqué, de l'hypocrite rigorisme. Du charme stérilisé.

Sex-appeal français. Peut-on parler de sex-appeal français ? Ici la nature l'emporte sur l'artifice. Tous charmes dehors, Viviane s'offre à la caméra, à l'admiration équivoque du spectateur, sans la moindre pudibonderie. La mise en scène ne joue plus, ni le maquillage, ni la lumière. Une femme, un point, c'est tout, on ne triche pas¹⁰⁹. »



« Technique américaine. La nature ? A quoi bon quand la science du maquillage permet des transformations et la création, chaque saison, d'un type standard.

Technique française. La nature ? Oui, tirons d'elle le plus grand parti car elle seule permet à l'artiste de conserver sa personnalité¹¹⁰. »

¹⁰⁹ « Le sex-appeal », in Carlo Rim (ed.), *Vérités sur le cinéma français, op.cit.*

¹¹⁰ « Charme français, charme américain », in Carlo Rim (ed.), *Vérités sur le cinéma français, op.cit.*

Les internationales d'auteurs

Constituées dans le cadre de luttes autour de la propriété des films et d'autres régulations des échanges cinématographiques internationaux, les fédérations internationales de producteurs, de scénaristes et de réalisateurs ont défendu leurs droits de propriété et leurs autres revendications au nom de différentes conceptions des relations entre le cinéma, les nations et le monde.

La Fédération internationale des associations de producteurs de films : le cinéma comme industrie internationale

La FIAPF a été créée à la suite des congrès internationaux des producteurs cinématographiques organisés à Paris en 1933 et à Berlin en 1935¹¹¹. Dissoute en 1939, refondée sous domination italienne et allemande en 1941, ses activités ont cessé plus tard pendant le conflit et repris en 1948. La MPAA a envoyé des observateurs à plusieurs de ses congrès avant d'y adhérer officiellement en 1951, aux côtés du syndicat des producteurs indépendants américains. En 1955, la FIAPF regroupait les porte-paroles de producteurs de vingt-deux Etats¹¹². Dans les années 1930 à 1950, l'organisation a eu pour présidents ou vice-présidents des porte-paroles d'associations de producteurs français (Charles Delac, Jean-Pierre Forgerais), italiens (Eitel Monaco et Renato Gualino), américains (John McCarthy et Eric Johnston, le président de la MPAA), britanniques (Duff Cooper) et espagnols¹¹³. Les producteurs allemands, suisses, suédois et mexicains ont également été représentés au sein de son bureau. En 1950, le comité juridique de la FIAPF regroupait des avocats des producteurs français, italiens, espagnols et argentins¹¹⁴.

¹¹¹ Caroline Moine, « La Fédération internationale des associations de producteurs de films : un acteur controversé de la promotion du cinéma après 1945 », *Le Mouvement Social*, 2013, vol. 243, n° 2, p. 91-103.

¹¹² Il s'agit des pays suivants : Argentine, Autriche, Belgique, Danemark, Egypte, Espagne, Etats-Unis, Finlande, France, Inde, Israël, Italie, Japon, Mexique, Pakistan, Pays-Bas, Portugal, RFA, Royaume-Uni, Suède, Suisse, Turquie. Voir Caroline Moine, « La FIAPF, une fédération de producteurs au cœur des relations internationales après 1945 », dans Laurent Creton, Yannick Dehée, Sébastien Layerle, Caroline Moine (dir.), *Les producteurs. Enjeux créatifs, enjeux financiers*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 249-266.

¹¹³ « Fédération internationale des producteurs », *Le Film français*, n°277, 10 mars 1950 ; « La Fédération internationale des Associations de Producteurs de films s'est réunie à Venise », *Le Film français*, 29 septembre 1950 ; « La Fédération internationale des producteurs réunie en Congrès à Cannes a adopté d'importantes décisions », *Le film français*, n°346, 27 avril 1951.

¹¹⁴ Il s'agissait de Jean Rapoport (France), Ugo Capitani (docteur en droit et avocat à la Cour de Cassation italienne), Francesco de Tiberis (Italie), Guillermo Salvador de Rayna (Espagne), Cacini (Argentine).

Le droit d'auteur a été au cœur des revendications de la FIAPF dès sa création. Dans les années 1930, la FIAPF a défendu l'attribution du droit d'auteur aux producteurs. En 1950, la FIAPF a publié un rapport sur le droit d'auteur préparé par Ugo Capitani, l'avocat du syndicat des producteurs italien¹¹⁵. Ce rapport prônait la constitution d'un droit cinématographique autonome, mêlant des règles du droit d'auteur, du droit de propriété non-artistique et des droits de privative industrielle. Ce droit cinématographique autonome devait reconnaître aux producteurs des droits d'ordre moral : le droit d'inédit, la paternité de la production, le droit de s'opposer à toutes modifications, transformations ou mutilations de l'œuvre susceptibles de porter atteinte à l'honneur et à la réputation du producteur. Le rapport de la FIAPF souhaitait que ces droits soient codifiés dans chaque pays et par une convention internationale parallèle à la Convention de Berne, à la convention de Buenos Aires et à la future Convention de l'UNESCO. L'assemblée générale de la FIAPF a proposé de promouvoir ces règles au sein des pays membres de la FIAPF et d'œuvrer à l'organisation d'une conférence diplomatique internationale visant à mettre en place une convention internationale portant spécifiquement sur la propriété cinématographique, sur le modèle de la Convention de Berne mais dont les normes seraient différentes. En 1951, après l'adhésion des producteurs américains à la FIAPF, cette organisation a adopté une charte de la production cinématographique. Ce texte reconnaissait les droits patrimoniaux des « collaborateurs littéraires et artistique » (sans préciser lesquels) et prônait une limitation de leur droit moral plutôt que son attribution exclusive aux producteurs. L'exercice de ce droit ne devait pas empêcher « l'exploitation normale du film » et les auteurs pouvaient seulement revendiquer l'anonymat en cas de modification de l'œuvre portant atteinte à leur réputation¹¹⁶. En 1952, des avocats et porte-parole de la FIAPF ont été désignés comme experts par leurs gouvernements lors de la conférence internationale organisée par l'UNESCO afin d'établir une Convention universelle du droit d'auteur¹¹⁷. A l'issue de cette conférence, le président d'honneur de la FIAPF, Charles Delac, a regretté l'absence d'accord des pays membres de la Convention de Berne et de la Convention de Buenos Aires au sujet du droit moral. Il a soutenu les diplomates et experts américains qui souhaitaient que les auteurs puissent céder leur droit moral aux producteurs : « nous aurons, quant à nous, retiré de cette

¹¹⁵ Ugo Capitani, « Vers l'élaboration d'un droit cinématographique autonome », *Le Film français*, n°319-320, 1950.

¹¹⁶ « Réunie en assemblée générale à Venise, la Fédération Internationale des Producteurs de Films a adopté d'importantes motions », *Le Film français*, 14 septembre 1951.

¹¹⁷ Les avocats de la FIAPF étaient Jean Rapoport (France), Francesco de Tiberis (Italie), M. Plugge (RFA), Arthur Schimel (Etats-Unis). Voir « La question du droit d'auteur sera discutée à Venise. Deux opinions autorisées », *Le Film français*, 5 septembre 1952, p. 3-4

Conférence, l'avantage d'avoir fait entendre notre point de vue, et peut-être aussi, notre intervention aura-t-elle empêché les Américains, mieux informés de leurs possibilités, d'accepter le pire »¹¹⁸.

Unis dans leurs luttes autour du droit international de la propriété cinématographique, les producteurs américains et européens se sont divisés au sujet de la régulation des flux cinématographiques internationaux. Lors du congrès de Berlin de 1935, des producteurs européens ont dénoncé la concurrence hollywoodienne¹¹⁹. Peu après la fin de la Seconde Guerre mondiale, le Département d'Etat américain et la MPAA ont négocié avec divers gouvernements européens des accords favorables aux exportations américaines. En France, les accords Blum-Byrnes de 1946 prévoyaient un quota de seize semaines par an réservé à la diffusion de films français dans les salles. Le syndicat français des producteurs de films a dénoncé ces accords aux côtés des syndicats de scénaristes, de techniciens et de l'Association des auteurs de films et de la SACD¹²⁰. Le futur président de la FIAF, Jean-Pierre Forgerais, a pris position contre les accords Blum-Byrnes tout en présentant les quotas de diffusion de films français comme des mesures transitoires visant à corriger les déséquilibres du marché international provoqués par la Seconde Guerre mondiale¹²¹. En 1948, ce quota a été élevé à vingt semaines et complété par un contingentement limitant la distribution de films américains doublés à 121 par an. Deux ans plus tard, Jean-Pierre Forgerais a présenté les frontières comme des barrières inutiles et néfastes. Mais il proposait des « moyens de défense » identiques dans chaque pays plutôt que la fin de tout protectionnisme¹²².

D'autres producteurs français ont défendu une libéralisation plus poussée du commerce international de films. En une du *Film français*, André Paulvé a regretté la multiplication des restrictions aux importations de films étrangers dans de nombreux pays. Il a dénoncé des quotas, la suspension de licences d'importation, des droits de douane prohibitifs, les difficultés posées par la censure et surtout l'impossibilité « presque générale » pour les exportateurs de rapatrier les recettes de leurs exportations¹²³. Plutôt que des restrictions des importations, il a prôné un

¹¹⁸ « A Genève, 35 pays ont signé la première Convention Universelle sur le Droit d'Auteur », *Le Film français*, n°422, 12 septembre 1952.

¹¹⁹ C. Moine, « La Fédération internationale des associations de producteurs de films », art cit., p. 94 ; J. Ulf-Møller, *Hollywood's film wars with France*, op. cit.

¹²⁰ Voir P. Hubert-Lacombe, *Le cinéma français dans la guerre froide*, op. cit., p. 13-54 ; F. Gimello-Mesplomb, « Le prix de la qualité. L'Etat et le cinéma français (1960-1965) », art cit., p. 96-100 ; L. Marie, *Le cinéma est à nous*, op. cit., p. 37-45 et 67-74.

¹²¹ « M. Forgerais a exposé à la presse les inquiétudes des producteurs », *La Cinématographie française*, n°1161, 15 juin 1946.

¹²² « Après la réunion de la Fédération internationale des producteurs à Venise », *Le Film français*, n°306, 29 septembre 1950.

¹²³ André Paulvé, « Les véritables intérêts du cinéma français », *Le Film français*, n°314, 27 octobre 1950.

accord franco-américain permettant une diffusion accrue des films français sur le marché américain. Le producteur italien Pierre Gurco-Salice a proposé l'unification d'un marché européen par la suppression des droits de douane et l'extension aux pays européens des quotas et aides gouvernementales¹²⁴. Les producteurs britanniques ont également cherché à restreindre la diffusion des films étrangers dans leurs pays tout en cherchant à accroître leurs exportations vers les Etats-Unis¹²⁵. Les divisions entre producteurs de différents pays et de mêmes pays étaient peu propices à ce que la FIAPF formule des revendications précises au sujet de mesures protectionnistes ou de la libéralisation des échanges cinématographiques internationaux.

Dans les années 1950, la fédération des producteurs a émis d'autres revendications au sujet de la production et des échanges cinématographiques internationaux¹²⁶. En prolongement de ses recommandations au sujet du droit d'auteur, la FIAPF a prôné l'attribution aux producteurs du droit exclusif d'autoriser la diffusion des films à la télévision¹²⁷. En matière de fiscalité, l'organisation a préconisé une imposition semblable à celle de « toutes les autres activités industrielles », sur la base des profits des sociétés et non de leurs recettes brutes. La FIAPF a cherché à réguler l'activité des festivals internationaux en préconisant de limiter le nombre de festivals compétitifs, en défendant le secret des délibérations des jurys et en encourageant le développement d'autres festivals internationaux. Enfin, la FIAPF a défendu le principe d'une censure internationale, qui aurait sans doute visé à limiter les obstacles aux exportations que constituaient les censures de divers Etats.

Les porte-paroles de la FIAPF ont défendu leurs revendications en décrivant le cinéma comme une industrie internationale ou transnationale. Tous ont insisté sur la nécessité d'exporter pour rentabiliser leurs productions. Jean-Pierre Forgerais a vu dans les accords Blum-Byrne une menace pour la rentabilisation de la moitié des productions françaises¹²⁸. Selon lui, les mesures protectionnistes devaient être transitoires et les producteurs français ne craindraient bientôt plus la concurrence américaine. D'après André Paulvé, un caractère

¹²⁴ Roger Colas, « Vers un cinéma européen ? », *Le Film français*, n°319-320, 1950.

¹²⁵ Voir Paul Swann, « The British Culture Industries and the Mythology of the American Market: Cultural Policy and Cultural Exports in the 1940s and 1990s », *Cinema Journal*, 2000, vol. 39, n° 4, p. 27-42.

¹²⁶ « Résolutions adoptées à Venise par la Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films », *Le Film français*, n°306, 29 septembre 1950 ; « Réunie en assemblée générale à Venise, la Fédération Internationale des Producteurs de Films a adopté d'importantes motions », art. cit. ; « Fédération internationale des producteurs », art. cit.

¹²⁷ La FIAPF a formulé d'autres revendications au sujet de la télévision. Ses membres se sont engagés à ne pas diffuser de films à la télévision en parallèle de leur exploitation dans les salles. Ils revendiquent des réglementations équivalentes pour le cinéma et la télévision. La FIAPF s'oppose à un monopole d'Etat sur la production et la diffusion télévisuelles, tout en revendiquant le monopole des sociétés de production cinématographique en matière de production de films destinés à la télévision.

¹²⁸ « M. Forgerais a exposé à la presse les inquiétudes des producteurs », *La Cinématographie française*, n°1161, 15 juin 1946.

essentiel et trop méconnu de l'industrie cinématographique était que « partout dans le monde, et même aux Etats-Unis, avec leur population de 150 millions d'habitants, cette industrie ne peut se développer qu'à la condition de pouvoir largement exporter ses produits »¹²⁹. En faisant référence à des données du *Film français*, ce producteur a considéré qu'aucun pays, à l'exception des Etats-Unis, de l'Inde et du Japon, ne produisait suffisamment de films pour répondre à la demande de son marché intérieur. Le cinéma a aussi été décrit comme une industrie internationale par Darryl F. Zanuck, le dirigeant de la 20th Century Fox, dans un article publié par *Le film français* en 1950¹³⁰. Ce dernier a affirmé que le premier impératif des producteurs était la rentabilisation des films. En commentant la fiscalité imposée aux producteurs, un président de la FIAPF, le producteur italien Renato Gualino, a déclaré que « l'exploitation d'un film ne se limite pas au marché national, mais s'étend également à tous les autres marchés »¹³¹. Ces porte-paroles des producteurs justifiaient leurs revendications au nom de l'emploi des travailleurs cinématographiques plutôt que des profits de leurs dirigeants. Renato Gualini et Jean-Pierre Forgerais ont ainsi présenté le cinéma comme une source de travail pour des dizaines de milliers de personnes.

Pour les dirigeants de la FIAPF, les échanges cinématographiques internationaux étaient bénéfiques aux producteurs de différents pays. Mais ces producteurs entendaient surtout défendre leurs industries nationales face à la concurrence étrangère. Darryl F. Zanuck a affirmé que les producteurs américains cherchaient à élargir autant que possible la « portée » de leurs films à l'étranger sans mentionner leur position déjà dominante sur le marché international et sans considération pour les productions d'autres pays. Jean-Pierre Forgerais a prôné des interventions de l'Etat pour maintenir le rang international de la France, qu'il mesurait au nombre de films produits chaque année. Selon André Paulvé, le nombre de films produits par des sociétés françaises et leur reconnaissance au Festival de Venise plaçaient la France au premier rang des producteurs européens. En accord avec la conception du cinéma comme art collectif défendue par les représentants des producteurs français et américains, André Paulvé a attribué la reconnaissance internationale des productions françaises à « l'excellence de nos réalisateurs et metteurs en scène, de nos auteurs et de nos artistes, de nos décorateurs et de nos techniciens. »

¹²⁹ A. Paulvé, « Les véritables intérêts du cinéma français », art. cit.

¹³⁰ Darryl F. Zanuck, « Le cinéma a besoin de sang frais », *Le Film français*, n°312, 13 octobre 1950.

¹³¹ Renato Gualino, « La lutte contre la fiscalité. Problème international du cinéma », *Le Film français*, n°387, 21 septembre 1951.

Les porte-paroles des producteurs mesuraient surtout la valeur internationale ou universelle des films à leur succès auprès des spectateurs de toute nationalité. Pour Renato Gualini, le cinéma était le seul divertissement de populations entières. En commentant la diffusion des films français aux Etats-Unis, Jean-Pierre Frogerais et les responsables d'Unifrance-Film ont assimilé le cinéma à un produit commercial devant être ajusté aux goûts du public, comme l'était le champagne. Selon Darryl F. Zanuck, l'industrie du cinéma avait pour contrainte et finalité la satisfaction du plus vaste public américain et étranger, quitte à produire des films inintéressants sur le plan artistique et social. Dans les deux citations suivantes, Jean-Pierre Frogerais et Darryl F. Zanuck différencient les spectateurs en fonction de leur classe sociale davantage que de leur nationalité. Le premier préconise la diffusion de films français « sélectionnés » auprès d'un public lui-même « averti et sélectionné », qu'il distingue de « la masse qui alimente les 18 000 salles américaines ». Son homologue américain oppose quant à lui l'élite des capitales aux cow-boys du Montana, aux paysans de France et aux mineurs anglais.

« Les Américains ne manquent sans doute pas de bonne volonté dans leur désir effectif d'aider les productions étrangères aux Etats-Unis, mais nous ne pourrons jamais, en ce qui concerne la production française, que produire des films *sélectionnés* pour un public *sélectionné*, qui équivaut à une infime fraction (non négligeable) des millions de spectateurs américains. Tout film, abstraction faite de la valeur artistique, est un produit commercial.

Nous introduisons des films aux Etats-Unis comme nous introduisons du champagne, c'est-à-dire comme un produit de luxe. Peut-on imaginer un seul instant que l'on pourrait y vendre des jus de fruit ? (...) seules les productions exceptionnelles pourront toucher des publics particuliers. Et les milieux professionnels du cinéma des USA, malgré toute leur bonne volonté, ne pourront transformer miraculeusement l'indifférence de leurs millions de spectateurs en un intérêt soudain pour des sujets, pour des acteurs étrangers, pour des films parlant une autre langue ou qui seraient doublés¹³². »

« Mon ambition est de produire des films toujours meilleurs. Mais cela n'est pas toujours facile. Il ne faut pas oublier qu'un film est joué devant des publics très différents, et que ce qui peut plaire au public parisien, londonien ou new-yorkais ne plaît pas forcément aux cow-boys de Montana, aux paysans de France et aux mineurs anglais. Or, il ne faut pas oublier que le cinéma est une industrie et qu'avant tout nous devons maintenir en équilibre un budget. Ce qui nous interdit de faire délibérément des films uniquement pour une certaine catégorie de public. C'est pourquoi nos progrès sont lents, mais continus. Nous essayons de trouver des sujets qui plaisent au public et dans lesquels nous pouvons introduire des éléments de valeur. C'est ainsi qu'un film comme *La Flèche Brisée*, sur le vieux thème des luttes entre Indiens et Blancs, aborde le problème de la tolérance, que *The Gunfighter*, film d'action, pose un problème psychologique. Je ne parle pas ici de films comme *Les Raisins de la Colère*, *Un Homme de Fer*, *L'Héritage de la Chair*, qui étaient des films d'avant-garde, tout au moins d'un point de vue social, et qui ont quand même été des films commerciaux. Le malheur est qu'un bon film n'est pas forcément un film commercial, et que souvent des films que nous savons inintéressants du point de vue art et portée sociale s'avèrent d'excellentes affaires, ce qui nous incite quelquefois à continuer dans ces voies inintéressantes. J'ai peut-être tort d'avouer cela, mais que celui qui ne s'est jamais laissé tenter me jette la première pierre.

¹³² Roger Colas, « MM. Lourau-Dessus, Frogerais et Cravenne ont rendu compte de leur mission en Amérique », *Le Film français*, 9 juin 1950.

Un bon film, c'est celui qui a tous les éléments pour plaire et en même temps tous les éléments pour faire réfléchir et enrichir ceux qui le voient. Mais on ne trouve pas tous les jours des sujets pareils (...) Et si les efforts des producteurs ne paraissent pas toujours sensibles à une élite, rappelez-vous certaines des conditions dans lesquelles nous travaillons avant de tirer sur le producteur¹³³. »

Les porte-paroles des producteurs ne partageaient pas tous la même vision des relations entre films et nations. Certains préconisaient la dénationalisation, l'internationalisation ou l'europanisation des films. Darryl F. Zanuck a justifié au nom des désirs du « public européen » la production de films aux histoires basées hors des Etats-Unis et tournés à l'étranger. Le producteur français André Sarrut et son homologue italien Pierre Gurgo-Salice ont défendu le tournage de coproductions internationales en langue étrangère destinées aux marchés étrangers et surtout au marché américain. Pierre Gurco-Salice a valorisé un cinéma européen et international¹³⁴. Il a pris pour modèle sa production *La Tour de Babel*, « dont la première partie retrace les événements et réanime les principaux personnages de notre planète depuis 1900 à nos jours, et la seconde est consacrée à la naissance de l'URSS et aux hommes qui ont été les promoteurs de la révolution russe ». André Sarrut a quant à lui proclamé la disparition des cinémas nationaux. La perte de pouvoir politique et culturel de la France dans le monde justifiait à ses yeux l'abandon de la langue française :

« Il n'y a plus de cinéma français... Avant-guerre, il n'y avait guère que les films français, américains, allemands. Maintenant tout le monde fait du film... Les Etats-Unis sont aujourd'hui la clé de l'amortissement du film moderne... le français est une langue que plus personne en parle dans le monde... Quand un pays a à peu près l'autorité politique de la République d'Andorre, on ne doit pas s'attendre à ce que sa culture ait un rayonnement extraordinaire : la culture s'impose au fil de l'épée¹³⁵. »

Tous les porte-paroles de la FIAPF ne préconisaient pas une dénationalisation des films. Selon Jean-Pierre Forgerais et les dirigeants d'Unifrance-Film, l'essence nationale des films était la recette de leur succès (commercial) à l'étranger :

« Si l'on considère les films étrangers qui ont obtenu le plus de succès aux Etats-Unis, comme *Rome ville ouverte*, *La Dernière Chance*, *Païsa*, *Le Diable au Corps*, qui ont réalisé des recettes brutes variant entre 400 et 500 000 dollars, (la bonne moyenne est de 200 000 dollars) on constate que ces films ont apporté au public américain la révélation de ce qu'ils n'avaient jamais vu : le néoréalisme. D'autres succès appréciables sont allés à *La Symphonie Pastorale*, *La Femme du boulanger*, etc...

La meilleure chance de succès des films étrangers réside dans leur essence spécifiquement nationale, représentative d'un esprit, de coutume, de mœurs, de cadres révélateurs et inédits¹³⁶. »

¹³³ D. F. Zanuck, « Le cinéma a besoin de sang frais », art. cit.

¹³⁴ R. Colas, « Vers un cinéma européen ? », art. cit.

¹³⁵ Cité dans P. Hubert-Lacombe, *Le cinéma français dans la guerre froide*, op. cit.

¹³⁶ R. Colas, « MM. Lourau-Dessus, Forgerais et Cravenne ont rendu compte de leur mission en Amérique », art. cit.

Comme on va le voir, les fondateurs et dirigeants de la Fédération internationale des auteurs de films ont défendu leurs propres revendications au nom d'une conception différente des relations cinématographiques internationale, du cinéma et de ses relations avec les nations.

La fondation et les revendications de la Fédération internationale des auteurs de films

La Fédération internationale des auteurs de films a été constituée dans le cadre de luttes qui ont opposé les scénaristes, les réalisateurs et les techniciens aux producteurs de films. Les organisations françaises et américaines ont cessé de collaborer suite au maccarthysme et à la mobilisation contre les accords Blum-Byrnes.

Plusieurs porte-paroles de la FIAF en ont revendiqué la création et se sont divisés quant à ses origines¹³⁷. Selon Louis Chavance et Carlo Rim, des réalisateurs et scénaristes ont formulé avant-guerre l'idée de constituer une organisation internationale consacrée à la défense de leurs droits. La création de la FIAF aurait été retardée par les querelles entre les réalisateurs et les scénaristes au sujet du droit d'auteur, avant que leur alliance ne soit précipitée par les revendications des producteurs. Marcel L'Herbier a rappelé à Louis Chavance et Carlo Rim qu'il avait été à l'initiative d'un groupement international dans le cadre du premier congrès international de la cinématographie organisé à Paris en 1926 par la Société des nations¹³⁸. Ce congrès a été l'occasion d'affirmer le rôle du cinéma dans la propagation de la paix et des idéaux de la SDN, mais aussi de dénoncer la domination commerciale du cinéma américain. Les congressistes se chargèrent d'étudier le statut international du cinéma et les droits moraux et matériels des auteurs, en collaboration avec le Bureau de Berne, l'Institut international de coopération intellectuelle et l'Institut de droit privé de Rome¹³⁹. Marcel L'Herbier a expliqué que sa tentative de création d'une organisation internationale avait échoué en raison de l'isolationnisme des Etats-Unis et de « l'Europe des dictatures ».

¹³⁷ Voir Louis Chavance, « Naissance et histoire d'une fédération. La Fédération internationale des Auteurs de Films », *Cahiers du cinéma*, n°14, 1952, p. 22-23 ; Marcel L'Herbier, « Quel est l'auteur de la Fédération internationale des auteurs de films ? », *Cahiers du cinéma*, n°17, 1952, p. 25-33 ; Carlo Rim, « Réponse à Monsieur L'Herbier », *Cahiers du cinéma*, n°19, 1953, p. 33-34 ; Marcel L'Herbier, « Marcel L'Herbier conclut », in *Cahiers du cinéma*, n°20, 1953, p. 33.

¹³⁸ Sur ce congrès, voir Andrew Higson, « Cultural Policy and Industrial Practice. Film Europe and the International Film Congresses of the 1920s », in Andrew Higson et Richard Maltby (eds.), « *Film Europe* » And « *Film America* ». *Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939*, Exeter, University of Exeter Press, 1999, p. 117-131 ; Voir Alicia León Y Barella, *Sauver l'écran en danger. Le cinéma américain en France (1926-1936). Domination et résistances*, Ecole des Chartes, Paris, 2012.

¹³⁹ « Congrès international du cinématographe (Paris, septembre-octobre 1926) », *Le Droit d'auteur*, vol. 40, n°4, 15 avril 1927, p. 49.

Quoi qu'il en soit, la constitution de la FIAF a été précédée par des échanges entre des organisations professionnelles françaises et américaines entamés à la fin de la Seconde Guerre mondiale. En 1945, à l'occasion d'une visite aux Etats-Unis de l'acteur et metteur en scène Pierre Blanchard, des coopérations internationales ont été préconisées par la Screen Writers' Guild, le Council of Hollywood Guilds and Unions, le Syndicat général des travailleurs de l'industrie du film et le Syndicat des scénaristes de la CGT¹⁴⁰. Leurs premières résolutions communes défendaient la création d'un langage cinématographique universel, visant à renforcer les liens de compréhension internationale et à assurer une paix durable. Les résolutions prévoyaient des échanges d'information entre travailleurs de différents pays et la mise en place d'un bureau d'échange de personnel avec l'étranger. Le porte-parole du Syndicat français des techniciens de l'industrie du film a plaidé pour étendre ces collaborations internationales aux syndicats britanniques et soviétiques, en vue de constituer un comité intersyndical mondial du cinéma. En 1946, à Paris, des délégués de la Screenwriters' Guild, de la Screenwriters' Association de Londres et du Syndicat des scénaristes de Paris, en présence de deux observateurs espagnol et italien, ont déclaré que leurs organisations s'ouvraient aux membres des autres lors de leurs séjours à l'étranger. Dans une lettre adressée au Comité international des travailleurs du cinéma publiée par *Le Film français* en janvier 1947, Herbert Sorrell, le président de la Conference of Studios Union, a dénoncé les efforts du « cartel du cinéma américain » pour gagner le contrôle du marché mondial du film et détruire les syndicats de travailleurs hollywoodiens¹⁴¹. Il a encouragé les syndicats français à soutenir publiquement la lutte de leurs homologues américains et à organiser le boycott des films des studios projetés en France. En réponse, les dirigeants des syndicats français de scénaristes et de techniciens ont dénoncé l'impérialisme commercial des studios et leur attitude à l'égard des travailleurs américains¹⁴². En solidarité avec ces derniers, ils ont proposé d'empêcher le doublage des films américains, de dénoncer les professionnels trahissant la cause syndicale et de protester auprès des firmes américaines installées en France.

Les collaborations entre les organisations professionnelles françaises et américaines ont été interrompues par la crise maccarthyste et la mobilisation française contre les accords Blum-

¹⁴⁰ Voir Hammet Lavery, James Hilton, Hugo Butler, Ring Lardner, Jr., « Les scénaristes américains à Pierre Blanchard », *Le Film français*, n°21, 27 avril 1945 ; Henri Jeanson, « Réponse des scénaristes français », *Le Film français*, n°21, 27 avril 1945 ; Charles Chezeau, « Vers la création d'un comité intersyndical international des professionnels du cinéma », *Le Film français*, 13 avril 1945.

¹⁴¹ Voir « Les travailleurs du cinéma américain lancent un appel à leurs camarades français », *Le Film français*, n°111, 24 janvier 1947. Herbert Sorrell compte dans ce « cartel » les sociétés Columbia, MGM, Paramount, Republic, R.K.O., Roach, Fow, Universal et Warner.

¹⁴² *Ibid.*

Byrnes. Aux Etats-Unis, la grève de la Conference of Studio Union a été réprimée par l'Etat et les producteurs¹⁴³. Son dirigeant, Hebert Sorrell, a été dénoncé comme communiste auprès du House of Un-American Committee. Hugo Butler et Ring Lardner Jr., tous deux signataires de l'appel aux scénaristes français de 1945, ont été placés sur la liste noire des studios hollywoodiens. Ring Lardner Jr. a été condamné à un an de prison pour avoir refusé de témoigner devant le Un-American Activities Committee. Selon Louis Chavance, à la suite de la « chasse aux sorcières », les nouveaux dirigeants de Screenwriters' Guild craignaient de collaborer avec la CGT et avaient cessé de répondre aux sollicitations françaises¹⁴⁴. Toujours selon lui, la CGT était réticente à l'idée de collaborer avec les scénaristes américains. Parallèlement, les syndicats français ont dénoncé les accords Blum-Byrnes réglant l'importation de films américains. Dans le cadre d'une conférence de l'UNESCO, l'ancien président de la SACD, Marcel Pagnol, a présenté ces accords comme une menace de mort imminente pour l'industrie cinématographique¹⁴⁵. Le bureau du syndicat des scénaristes a dénoncé les accords et présenté la perception des recettes auprès des salles de cinéma comme un moyen de défendre le cinéma français contre la concurrence hollywoodienne¹⁴⁶.

La FIAF a été constituée à partir de 1949, en réaction aux revendications de la Fédération internationale des associations de producteurs de films autour de la Convention universelle du droit d'auteur de l'UNESCO. Les fondateurs de la FIAF étaient des membres et dirigeants de l'Association des auteurs de films : Louis Chavance, Carlo Rim et Marcel L'Herbier. La FIAF a été officiellement fondée en 1952, lors d'un Congrès organisé dans le cadre du Festival de Cannes. Entre 1950 et 1952, les dirigeants de l'Association des auteurs de films ont associé à leur projet des porte-parole des scénaristes et metteurs en scène britanniques et italiens, puis de dix autres pays¹⁴⁷. La FIAF a été à l'initiative de la Rencontre internationale des créateurs de films, qui s'est tenue à Paris du 13 au 20 mai 1956. Cette rencontre a réuni une centaine de scénaristes et de metteurs en scène représentant les pays fondateurs de la FIAF et treize autres pays¹⁴⁸. Le bureau international mis en place lors de cette rencontre comptait les dirigeants ou anciens dirigeants des principales organisations de scénaristes et de

¹⁴³ Voir G. Horne, *Class struggle in Hollywood, 1930-1950. Moguls, Mobsters, Stars, Reds, and Trade Unionists*, op. cit.

¹⁴⁴ Voir L. Chavance, « Naissance et histoire d'une fédération. La Fédération internationale des Auteurs de Films », art. cit.

¹⁴⁵ « Marcel Pagnol adjure l'U.N.E.S.C.O. de sauver le cinéma français », *Le Film français*, 29 août 1947.

¹⁴⁶ « Une motion du syndicat des scénaristes », *Le Film français*, n°154, 21 novembre 1947.

¹⁴⁷ L'Autriche, la Belgique, le Brésil, l'Espagne, la Grèce, le Japon, la Norvège, les Pays-Bas, la Suisse et la Yougoslavie. Des observateurs américains et tchécoslovaques étaient présents lors du Congrès fondateur de 1952.

¹⁴⁸ La Chine, le Danemark, la Pologne, l'URSS, la Bulgarie, la Roumanie, l'Allemagne, le Canada, la Hongrie, l'Iran, le Mexique, les Pays-Bas et le Portugal.

réalisateurs français : Carlo Rim (Association des auteurs de films), Jean-Paul le Chanois (Syndicat français des scénaristes), Marcel Pagnol (SACD) et René Clair. Les autres pays représentés au sein du bureau étaient les Etats-Unis (par Preston Sturges), l'Italie (Luchino Visconti et Cesare Zavattini, cofondateur de l'Association nationale des auteurs cinématographiques italiens), le Royaume-Uni (Antony Asquith, président de l'Association of Cine-Technicians entre 1937 et 1968), le Mexique (Benito Alazraki), l'Espagne (Juan Antonio Bardem), la Chine (Tsai Chu Sheng), l'URSS (Serge Youtkevitch).

Les créateurs français de la FIAF ont sollicité des représentants des auteurs étrangers par l'intermédiaire d'organisations professionnelles comme la Screenwriters' Guild britannique, fondée en 1938. Selon Louis Chavance, ils se heurtèrent à l'absence d'organisation professionnelle dans certains pays et encouragèrent leur création, notamment en Italie où Carlo Rim aurait participé à la fondation de l'Association nationale des auteurs cinématographiques italiens¹⁴⁹. Des scénaristes et metteurs en scène étrangers ont aussi été enrôlés à l'occasion du Festival de Venise de 1951, lors de visites d'auteurs étrangers à Paris et *via* les attachés culturels des ambassades à Paris des Etats signataires de la Convention de Berne. Les organisateurs de la Rencontre de 1956 ont bénéficié de l'appui financier et logistique de la SACD, du directeur du Centre national de la cinématographie (Michel Fourré Cormeray), du délégué général du Festival de Cannes (Robert Favre Le Bret) et du directeur général des relations culturelles du ministère des Affaires étrangères (Louis Joxe).

La création de la FIAF a été entreprise en collaboration avec des organisations internationales¹⁵⁰. En 1949, Marcel L'Herbier a défendu l'affiliation de la FIAF à l'UNESCO au nom des ressources matérielles nécessaires au fonctionnement d'une organisation internationale et de l'aide déjà apportée par l'ONU à la constitution d'un Institut international de théâtre, d'un Conseil mondial de la musique et d'une Fédération des critiques d'art. Cette initiative a été soutenue par le président de la SACD (Roger Ferdinand) et par le directeur du Film Board de l'ONU (le réalisateur français Jean Benoit-Lévy). Après avoir appuyé l'initiative de Marcel L'Herbier, les dirigeants de l'AAF ont demandé d'exclure la question du droit d'auteur des prérogatives de la fédération, puis rejeté toute affiliation formelle à l'UNESCO. Carlo Rim et Louis Chavance ont invoqué les finalités plus culturelles que professionnelles de l'organisation internationale. Ils ont surtout dénoncé sa Convention universelle du droit

¹⁴⁹ Voir L. Chavance, « Naissance et histoire d'une fédération. La Fédération internationale des Auteurs de Films », art. cit.

¹⁵⁰ Voir *Ibid.* ; M. L'Herbier, « Quel est l'auteur de la Fédération internationale des auteurs de films ? », art. cit. ; Carlo Rim, « Réponse à Monsieur L'Herbier », *Cahiers du cinéma*, art. cit. ; M. L'Herbier, « Marcel L'Herbier conclut » art. cit.

d'auteur. Marcel L'Herbier a quant à lui défendu cette convention et mis au compte d'un anti-américanisme injustifié son rejet par Carlo Rim et Louis Chavance. En 1950, les dirigeants de l'AAF ont demandé l'adhésion de leur organisation à la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et de compositeurs (CISAC) en vue de constituer une fédération internationale des auteurs de films. D'après Louis Chavance, l'affiliation de cette fédération à la CISAC a été abandonnée à la suite de résistance de cette dernière au projet de constitution de l'AAF en société de perception du droit d'auteur – un projet qui aurait concurrencé la SACD et ses homologues étrangers. Marcel L'Herbier a rejeté l'affiliation de la fédération des auteurs de films à la CISAC au motif qu'il n'existait pas de société de perception des droits des cinéastes à l'étranger et que ce type d'organisations nuisait aux intérêts économiques des auteurs : « partout les créateurs sont pauvres si les sociétés de perceptions sont riches ».

Les premières et principales revendications de la FIAF portaient sur le droit d'auteur. Selon Louis Chavance et Carlo Rim, la création de la FIAF visait à défendre les droits des auteurs face aux producteurs. Marcel L'Herbier dit avoir repris le projet de constitution d'une Fédération internationale des auteurs de films en 1949, dans l'espoir de créer un prix Nobel du cinéma, de lutter contre la dégradation du métier d'auteur et pour s'opposer aux entreprises de la Fédération internationale des producteurs. Deux des trois motions adoptées lors du congrès fondateur de la FIAF portaient sur le droit d'auteur¹⁵¹. La première de ces motions revendiquait des droits équivalents à ceux défendus par l'Association des auteurs de films et par la SACD dans le cadre de la négociation de la loi du 11 mars 1957. Cette motion rejetait la salarisation des scénaristes et réalisateurs, défendait le droit moral et préconisait une rémunération des auteurs sous forme d'une part des recettes brutes d'exploitation des films. Une autre motion reprochait au projet de Convention universelle du droit d'auteur de l'UNESCO de ne pas reconnaître le droit moral codifié par la Convention de Berne, de ne pas affirmer le droit exclusif de l'auteur sur ses œuvres cinématographiques et de constituer une régression par rapport aux législations nationales de la plupart des pays. La motion appelait les organisations d'auteurs de films à dénoncer cette convention auprès de leur gouvernement. Ces revendications au sujet du droit d'auteur ont été reprises dans plusieurs des cinq motions votées à l'unanimité par les participants à la Rencontre internationale des créateurs de films de 1956¹⁵². Dans leur motion intitulée « Liberté d'expression », ils défendaient le droit moral en référence aux lois françaises

¹⁵¹ Voir L. Chavance, « Naissance et histoire d'une fédération. La Fédération internationale des Auteurs de Films », art. cit.

¹⁵² Voir « Cinémas nationaux », in *Revue internationale des créateurs de films, op.cit.*, p. 3 ; « Liberté d'expression », in *Ibid.*, p. 4 ; « Echanges culturels », in *Ibid.*, p. 6 ; « Pour la constitution d'associations d'auteurs de films dans le monde », in *Ibid.*, p. 6.

de 1791 et 1793. Cette motion dénonçait les modifications des films effectuées sans consultation de leurs auteurs et protestait contre la « destruction » de films comme *Citizen Kane* et *Pygmalion*. Dans leur motion sur les « Echanges culturels », les participants à la Rencontre de 1956 s'attribuaient la responsabilité de protéger les films étrangers contre toute altération non approuvée par leurs auteurs. Une autre motion encourageait la constitution d'associations d'auteurs de films dans le monde. Elle affirmait que les scénaristes, les metteurs en scène et les compositeurs étaient les seuls auteurs des films. La même motion défendait le droit moral et le principe de « lier le destin des auteurs au sort de leurs films » (c'est-à-dire de les rémunérer proportionnellement aux recettes).

D'autres revendications de la FIAF et des participants à la Rencontre de 1956 s'inscrivaient dans le prolongement des luttes autour des accords Blum-Byrnes et de leurs équivalents étrangers. La première motion de la Rencontre internationale des créateurs portait sur la défense des cinémas nationaux. Elle énonçait que « dans le domaine de l'art et de la culture, il ne peut exister de pays arriérés ni de petits pays ». Les participants à cette Rencontre ont affirmé le désir, le besoin et le droit de chaque peuple à disposer de son cinéma national. Ils ont encouragé les gouvernements, l'UNESCO et les festivals internationaux à promouvoir les cinémas nationaux. Ils ont réclamé des législations nationales et accords internationaux protégeant le caractère artistique et culturel des films. En faveur des pays dominés dans de l'économie mondiale du cinéma, ils recommandèrent la mise en place de groupes d'étude et de création et des aides techniques de la part des « pays les plus évolués cinématographiquement ». Au nom de la défense des cinémas nationaux, les porte-paroles des scénaristes et réalisateurs ont critiqué les coproductions internationales. La première motion adoptée par la FIAF en 1952 évoquait les inconvénients du système de coproduction franco-italien. Pierre Laroche a dénoncé le doublage des films et regretté que l'apparition d'acteurs italiens dans un film français suffise à lui attribuer une nationalité franco-italienne. Il a préconisé un accord de coproduction internationale prévoyant que pour chaque film tourné en italien un film soit tourné en français. La motion de la FIAF de 1952 prônait le développement de coproductions internationales afin de permettre au cinéma de devenir un langage universel. De nouveaux accords de coproduction devaient faire primer la qualité des films et les intérêts artistiques et culturels sur des considérations économiques et des « règlementations étroitement administratives ». Les participants à la Rencontre de 1956 ont demandé que le principe de l'authenticité nationale soit respecté pour toute coproduction. Ils souhaitaient que les coproductions soient entreprises

uniquement sur des bases financières, sans interventions artistiques ou techniques rendant les créations « bâtardes ».

Les porte-paroles de la FIAF et de la Rencontre de 1956 défendaient aussi des échanges cinématographiques accrus et moins asymétriques, sans jamais dénoncer collectivement les parts de marché du cinéma américain à l'étranger ou le protectionnisme d'autres pays. Une de leurs motions défendait la réciprocité commerciale afin que tous les cinémas nationaux trouvent leur place sur les écrans de tous les pays. Une autre motion réclamait la libre circulation des films et la levée des obstacles économiques et politiques aux échanges internationaux. A cette fin, les dirigeants de la FIAF ont encouragé la création de festivals internationaux dans tous les pays et la normalisation des écrans du monde entier. Ils ont aussi salué les actions en faveur d'échanges internationaux entreprises par l'UNESCO, par la Fédération internationale des archives de films et par le Centre international des écoles de cinéma. Ils ont associé la libre circulation des films à celle des créateurs : déplorant que des créateurs de films ne puissent librement circuler à l'étranger, ils prônèrent des échanges de délégations entre tous les pays, l'institution d'un passeport culturel délivré aux créateurs empêchés de voyager, ainsi que l'organisation de nouvelles rencontres internationales.

Les participants à la Rencontre internationale des créateurs de films de 1956 ont dénoncé la censure en y voyant une atteinte à la liberté d'expression des auteurs et un obstacle à la diffusion des films à l'étranger. Selon eux, la censure était contraire à la charte des Nations Unies et aux constitutions tous les Etats modernes. Ils proposaient de la combattre en faisant appel au tribunal de La Haye, au Bureau international du travail de Genève et à l'UNESCO. Ils encourageaient aussi les auteurs à lutter contre l'autocensure et les censures officieuses.

D'autres revendications de la Rencontre internationale des créateurs de films visaient à promouvoir certains segments de la production cinématographique, comme les courts métrages, les documentaires, le cinéma indépendant des circuits commerciaux établis, le « cinéma culturel et de recherche » et des films « utiles à l'homme ». Ses participants prônaient une diffusion accrue de ces œuvres et du cinéma dans son ensemble. A ces fins, ils envisageaient de collaborer avec des circuits indépendants, des associations, des syndicats, des communautés, des ciné-clubs et des instituts gouvernementaux, privés ou internationaux. Ils défendaient enfin la création de prix internationaux afin d'aider d'anciens et jeunes scénaristes et réalisateurs à s'exprimer et se faire entendre.

Ainsi, contrairement aux producteurs qui entendaient renforcer leur domination internationale au nom des intérêts des industries de leurs pays, en privilégiant la production de

films à destination d'un large public, les porte-paroles de la Fédération internationale des auteurs de films s'engagèrent en faveur de cinématographies dominées commercialement, qu'ils s'agisse de celles de pays périphériques dans les relations cinématographiques internationales ou de genres dominés au sein de chaque pays.

Universalisme, nationalisme et responsabilité des créateurs

Les porte-paroles de la FIAF et les participants à la Rencontre de 1956 ont promu un même universalisme des nations que celui observé précédemment. Ils ont également justifié leurs revendications au sujet du droit d'auteur et de la censure au nom d'une « responsabilité des créateurs ». On présentera cette vision de l'auteur de film à partir de la distinction entre « responsabilité objective » et « responsabilité subjective » conceptualisée par Gisèle Sapiro à propos des écrivains, sur la base des travaux de Paul Fauconnet sur la responsabilité pénale¹⁵³. La responsabilité objective des auteurs de films désigne les effets du cinéma en matière d'éducation, de colonisation et de politique internationale. La responsabilité subjective des créateurs consiste à prendre conscience de leur responsabilité objective et à produire une forme particulière de valeur cinématographique.

Dans leur motion en faveur des cinémas nationaux, les participants à la Rencontre internationale des créateurs de films ont mis en équivalence la valeur universelle et la valeur nationale des œuvres en affirmant que « chaque peuple doit apporter sa contribution propre aux besoins culturels de l'humanité. Plus brillamment apparaît le caractère national de cet apport, plus il a de prix pour la culture internationale. Aussi, chaque peuple a-t-il droit à son cinéma national, de même qu'à toute autre forme d'expression artistique »¹⁵⁴. En accord avec leur défense de l'égalité des nations en matière cinématographique, les participants à la Rencontre internationale des créateurs de films ont valorisé des productions de pays non-européens et/ou dominés dans les échanges cinématographiques internationaux. Dans la revue publiée à la suite de cette Rencontre, l'historien et critique Georges Sadoul a consacré un article au cinéma indépendant japonais, dont les meilleurs réalisateurs avaient contribué à placer l'art du film de leur pays en tête des grands cinémas mondiaux¹⁵⁵. Les participants à la Rencontre de 1956 ont également mis en valeur les « jeunes cinémas » de pays comme le Brésil, le Mexique et la

¹⁵³ Voir G. Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain*, op. cit.

¹⁵⁴ « Cinémas nationaux », art. cit.

¹⁵⁵ Georges Sadoul, « La production indépendante et coopérative au Japon », in *Rencontre internationale des créateurs de films*, op. cit.

Grèce. Ils attribuaient leur « jeunesse » au retard de ces pays en termes d'industrialisation et au manque de formation de leurs techniciens. Le critique italien Joseph-Marie Lo Duca a dénoncé un cinéma américain dégradant et abâtardissant le public et lui a opposé des films d'artistes refusant le « happy end » et traitant des problèmes de la nation¹⁵⁶. Vraisemblablement en raison de la présence de professionnels américains, les prises de positions (explicitement) anti-américaines furent rares.

Les fondateurs de la FIAF et les porte-paroles de la Rencontre internationale des créateurs de films ont associé leur responsabilité aux milliers de films produits chaque année dans le monde et à leurs effets sur des millions de spectateurs. Dans leur motion intitulée « Liberté d'expression », les participants à la Rencontre de 1956 ont défini le cinéma comme le grand moyen de divertissement et de connaissance populaires et souligné son influence morale et ses effets sur la jeunesse. Ils ont valorisé les relations entre cinéma et école et défendu le développement du « cinéma éducatif ». Dans la revue publiée à l'issue de cette rencontre, Claude Vermorel et un commissaire général de la Ligue française de l'enseignement ont encouragé la diffusion des films dans les écoles et les sociétés d'éducation populaire¹⁵⁷. C'est au nom de la compréhension et de l'entente entre les peuples que les participants à la Rencontre internationale des créateurs de films de 1956 ont défendu la libre circulation des films et des auteurs¹⁵⁸. En période de guerre froide et de dégel, ils valorisaient aussi la participation de réalisateurs et scénaristes de régimes différents, sans jamais établir de hiérarchies entre ces régimes. Ils distinguaient différents degrés d'intervention de l'Etat dans la production cinématographique sans condamner la nationalisation de la diffusion et de l'exploitation des films. D'après Léonide Moguy, la rencontre de 1956 a « démontré d'une façon claire et persuasive que les rapports entre les cinéastes du monde entier, étant donné l'incroyable influence des écrans sur la masse de trois cent soixante millions de spectateurs qui vont chaque semaine au cinéma, peuvent donner des résultats beaucoup plus concrets que tous les discours des politiciens et des ambassadeurs¹⁵⁹. »

Contrairement à Jean Benoit-Lévy, les participants à la Rencontre internationale de 1956 n'ont pas associé la responsabilité des créateurs à la colonisation. Cette manifestation a réuni des délégués de pays anciennement colonisés, comme la Chine et le Brésil, ainsi que des auteurs

¹⁵⁶ Joseph-Marie Lo Duca, « D'Italie, Lo Duca s'interroge », in *Rencontre internationale des créateurs de films, op. cit.*

¹⁵⁷ Claude Vermorel, « Quand les enseignants français s'intéressent au cinéma », in *Rencontres internationale des créateurs de films, op.cit.*

¹⁵⁸ « Echanges culturels », art. cit.

¹⁵⁹ « Opinions de participants », in *Rencontre internationale des créateurs de films, op.cit.*, p.

ayant participé aux luttes anticoloniales. Leur motion sur la liberté d'expression attribuait aux créateurs le devoir de bannir de leur esprit toutes caricatures grossières ou ignorances dans leurs présentations de personnages d'autres peuples et d'autres races. Dans leur revue, Claude Vermorel a écrit que son film *La plus belle des vies* (1955) montrait « pour la première fois l'Afrique telle qu'elle est, et ses hommes tels qu'ils y vivent, avec leurs problèmes sans exotisme, sans parti pris »¹⁶⁰. Claude Vermorel a dénoncé des « marchands de films » présentant l'Afrique comme « un ensemble d'histoires à dormir debout, prétextes à faire défiler des bêtes sauvages, danser des "sauvages" emplumés et transpirer des aventuriers à peau blanche ». Il a critiqué des distributeurs estimant qu'il n'est pas la peine « de faire cinq mille kilomètres pour montrer des noirs qui ressemblent aux blancs ».

Les porte-paroles de la Rencontre de 1956 ont associé à ces missions du cinéma une responsabilité subjective des créateurs au nom de laquelle ils justifiaient leurs revendications autour du droit d'auteur et de la censure. Ils ont estimé que les créateurs avaient des droits mais aussi des devoirs : lutter contre la censure et l'autocensure et prendre conscience des effets de leurs films sur le public. Comme ils l'ont déclaré, « l'artiste est le rapporteur d'une civilisation en mouvement, il doit avoir le souci de travailler pour des millions d'hommes et de femmes, honnêtement, sans jamais vouloir les flatter bassement¹⁶¹. » Pour Serge Youtkevitch, « l'artiste est responsable devant son époque, devant son peuple, devant son art ». Selon Cesare Zavattini, la responsabilité des créateurs impliquait la production d'un cinéma « utile à l'homme ». Cette expression a été reprise et célébrée par de nombreux participants. Dans leur motion sur la liberté d'expression, ils déclaraient que leur responsabilité à l'égard du public les incitait à « lutter contre la facilité, le mensonge, la bassesse, en un mot tout ce qui tend à dégrader la dignité humaine ».

Les participants à la Rencontre de 1956 ont défini l'utilité des films en la distinguant de leur valeur marchande, esthétique et politique. Michel Cacoyannis, Thorold Dickinson, Manoel de Oliveira et Serge Youtkevitch ont dénoncé le mercantilisme et le cinéma commercial¹⁶². Cesare Zavattini a célébré les œuvres de Walt Disney, Albert Lamorisse et René Clair pour leur beauté tout en les excluant des films « utiles à l'homme ». Selon ce scénariste, la quête de la seule beauté était compatible avec la censure et devait être subordonnée à la recherche d'utilité. Serge Youtkevitch a quant à lui opposé l'auteur de films « utiles à l'homme » à la figure de

¹⁶⁰ Claude Vermorel, « Les enseignants s'intéressent au cinéma », in *Rencontre internationale des créateurs de films, op. cit.*, p. 26.

¹⁶¹ « Responsabilité des créateurs », art. cit.

¹⁶² Michel Cacoyannis, Nelson Pereira Dos Santos, Benito Alazraki, Thorold Dickinson, « Le jeune cinéma », in *Rencontre internationale des créateurs de films, op.cit.*, p. 12

l'artiste pur se désintéressant de son époque et de son peuple. Les prises de positions des dirigeants de la FIAF et des participants à la rencontre de 1956 n'associaient pas l'utilité des films pour l'homme à une quelconque orientation politique. Pour Cesare Zavattini, les gouvernements et la censure préféraient la beauté à l'utilité. Thorold Dickinson a dénoncé des films commerciaux de droite et des films sentimentaux de gauche. En revanche, les participants à la Rencontre de 1956 ont associé l'utilité des films à leur valeur nationale. Selon Michael Cacoyannis la conception de la responsabilité des créateurs défendue par Cesare Zavattini était un moyen de sauver le cinéma national grec. Cesare Zavattini a plaidé en faveur de films « utiles à l'homme, dans sa réalité nationale ». Voici comment le scénariste du *Voleur de bicyclette* a défini la responsabilité des créateurs et l'utilité des films pour l'homme :

« Bien sûr, nous aimons tous les films où la beauté s'exprime avec style. Qu'on ne laisse pas dire que nous sommes des barbares. Moi-même, j'aime beaucoup les films de Disney et j'ai demandé à parler personnellement à Lamorisse, que j'aime beaucoup, et j'ai vu deux fois "Les grandes manœuvres". Et pourtant ce ne sont pas là des films que je mettrais sur mon tableau, non pas pour diminuer la qualité, le talent ou la poésie de ces œuvres, mais parce que nous recherchons un autre aspect et que, pour le traduire, nous devons tous marcher ensemble et fermement dans une certaine direction.

On dit que la censure est l'ennemi n°1. Elle n'a rien contre la beauté des films. Personne n'aime la beauté et l'art autant que la censure... et les gouvernements aussi. Ce que nous pouvons ajouter, c'est qu'ils aiment moins les films à la fois beaux et utiles.

Le problème est qu'on fait chaque année beaucoup de films dans le monde et que, jusqu'à maintenant, c'est une très petite proportion de films que nous pouvons considérer comme "utiles" parmi la masse des autres films. Ce qu'il faudrait que nous puissions obtenir de nous tous – et il s'agit pour chacun d'entre nous d'une lutte contre notre censure personnelle – c'est que, dans l'année 1957, en faisant le bilan de notre production cinématographique, les uns et les autres nous puissions découvrir que la proportion des films "utiles" a augmenté. Que chacun d'entre nous, avec son talent, fasse des films "utiles à l'homme", dans sa réalité nationale.

(...) Derrière l'utilité, derrière la beauté utile, il y a, bien sûr, l'infini. Mais pour le moment, disons-nous que c'est le fini que nous cherchons. Et peut-être que, sur la route du concret et de l'utilité, nous trouverons l'art¹⁶³. »

En défendant cette conception de la responsabilité des créateurs, les participants à la Rencontre de 1956 ont affirmé leur ascendant sur le reste du personnel. Les porte-paroles des scénaristes et réalisateur ont affirmé que « le scénario est au fondement du film » et privé les producteurs et vedettes de toute responsabilité. Seul le réalisateur soviétique Serge Youtkevitch a décrit la production d'un film comme une activité collective, sans pour autant remettre en cause la notion d'auteur de film défendue par les autres participants¹⁶⁴. Comme il l'a expliqué, « on ne peut faire un bon film que lorsqu'une bonne équipe y travaille, lorsqu'une tâche commune unit tous ses membres, lorsque le sentiment de confiance et de camaraderie est

¹⁶³ « Responsabilité des créateurs », art. cit.

¹⁶⁴ S. Youtkevitch, « Si tous les réalisateurs du monde... », art. cit. ; « Opinions de participants », art. cit.

développé ». Il a également manifesté sa sympathie et son respect pour les assistants, secrétaires et aides des auteurs de films.

La constitution et les activités de la Fédération internationale des auteurs de films ont contribué à l'universalisation des revendications des sociétés d'auteurs françaises et européennes en matière de propriété des films, ainsi que de leurs conceptions de l'auteur de cinéma et du nationalisme cinématographique. Les membres du bureau de la Rencontre de 1956 ont fondé ou dirigé le Syndicat des travailleurs de la production cinématographique du Mexique, le syndicat des réalisateurs de cinéma espagnol, l'Association nationale des auteurs cinématographiques italiens et l'Association des techniciens cinématographiques du Royaume-Uni. La Rencontre internationale des créateurs de 1956 semble avoir marqué les conceptions du cinéma de plusieurs de ses participants. Benito Alazraki, qui présida peu après le Syndicat mexicain des travailleurs de la production cinématographique, a déclaré que l'événement lui avait donné un sens plus clair de sa mission comme réalisateur et « une plus grande espérance dans le cinéma, qui peut devenir un pont tendu entre tous les hommes et tous les peuples qui veulent se connaître et vivre en paix¹⁶⁵. » Le cinéaste grec Michael Cacoyannis a estimé que la rencontre avait profondément transformé son attitude à l'égard du cinéma grec et de ses projets personnels, tout en lui offrant le sentiment d'appartenir à une famille internationale et la conviction « qu'on peut jeter un pont entre le but et sa réalisation, parce que NOUS sommes le cinéma et les maîtres de son destin¹⁶⁶. » Peu après avoir été nommé membre du bureau de la Rencontre de 1956, Juan Antonio Bardem s'est fait le chantre de la notion d'auteur de film et de la défense d'un cinéma authentiquement espagnol représentant la réalité de son peuple¹⁶⁷.

La division internationale du travail cinématographique

La composition et les revendications des fédérations internationales de producteurs et de scénaristes étaient liées à plusieurs caractéristiques de la division du travail cinématographique. Elles ont d'abord été structurées par les asymétries de la production et des échanges cinématographiques internationaux que les membres de ces fédérations cherchaient à préserver ou renverser. Les alliances internationales d'auteurs réfractent également des inégalités de reconnaissance internationale des cinématographies nationales. La composition

¹⁶⁵ M. Cacoyannis, N. Pereira Dos Santos, B. Alazraki, T. Dickinson, « Le jeune cinéma », art. cit.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Voir Marvin D'Lugo, « Authorship and the Concept of National Cinema in Spain », chapitre cité, p. 336.

des deux fédérations internationales a enfin été déterminée par l'intervention d'Etats et d'organisations politiques dans les luttes cinématographiques nationales et internationales.

Centre et périphéries cinématographiques

La FIAPF et la FIAF ont réuni des délégués de pays où était concentrée la production cinématographique mondiale : 85% dans le cas de la FIAPF et 66% dans celui de la FIAF¹⁶⁸. La FIAPF et la FIAF rassemblaient des porte-paroles des premiers pays exportateurs et importateurs de films et donc les employeurs et travailleurs les plus intéressés par la réglementation des échanges cinématographiques internationaux (voir le graphique 6.1). Les hiérarchies et les revendications des deux fédérations s'expliquent par les asymétries de ces échanges. On peut distinguer les pays représentés au sein des fédérations internationales en fonction de leur position sur un continuum entre des positions centrales, demi-périphériques et périphériques dans la production et les échanges cinématographiques internationaux. En suivant les travaux de Johan Heilbron sur le système mondial des traductions de livres, on mesure la centralité des entreprises d'un Etat dans les échanges internationaux au volume de leur production et à leurs parts de marchés dans leurs pays et à l'étranger. Les pays centraux sont ceux où les productions nationales sont nombreuses, dominent les écrans et sont très diffusées à l'étranger. Réciproquement, les pays les plus périphériques sont ceux qui produisent et exportent peu de films et où les écrans sont principalement occupés par des productions étrangères.

La centralité des sociétés américaines dans la production et les échanges cinématographiques internationaux explique la présence de la MPAA à la direction de la FIAPF et les revendications de cette fédération. Leur position dominante est aussi une raison parmi d'autres de la sous-représentation des scénaristes et réalisateurs américains au sein de la FIAF, qui défendait l'égalité des nations en matière cinématographique. Les sociétés américaines ont acquis leur position dominante dans la production et les échanges internationaux pendant la Première Guerre mondiale. Elles produisaient un quart des films du monde dans les années 1930 et plus d'un tiers en 1942. Le poids des films américains dans la production mondiale a décliné à partir des années 1940 du fait de la croissance d'autres productions nationales et d'une chute du nombre de films produits aux Etats-Unis, qui est passé de près de 500 en 1942 à

¹⁶⁸ Sauf indication contraire, les données sur la production et les échanges cinématographiques présentées sont tirées de l'enquête du *Film français* sur le cinéma en 1949. Voir « Le cinéma dans le monde », art. cit.

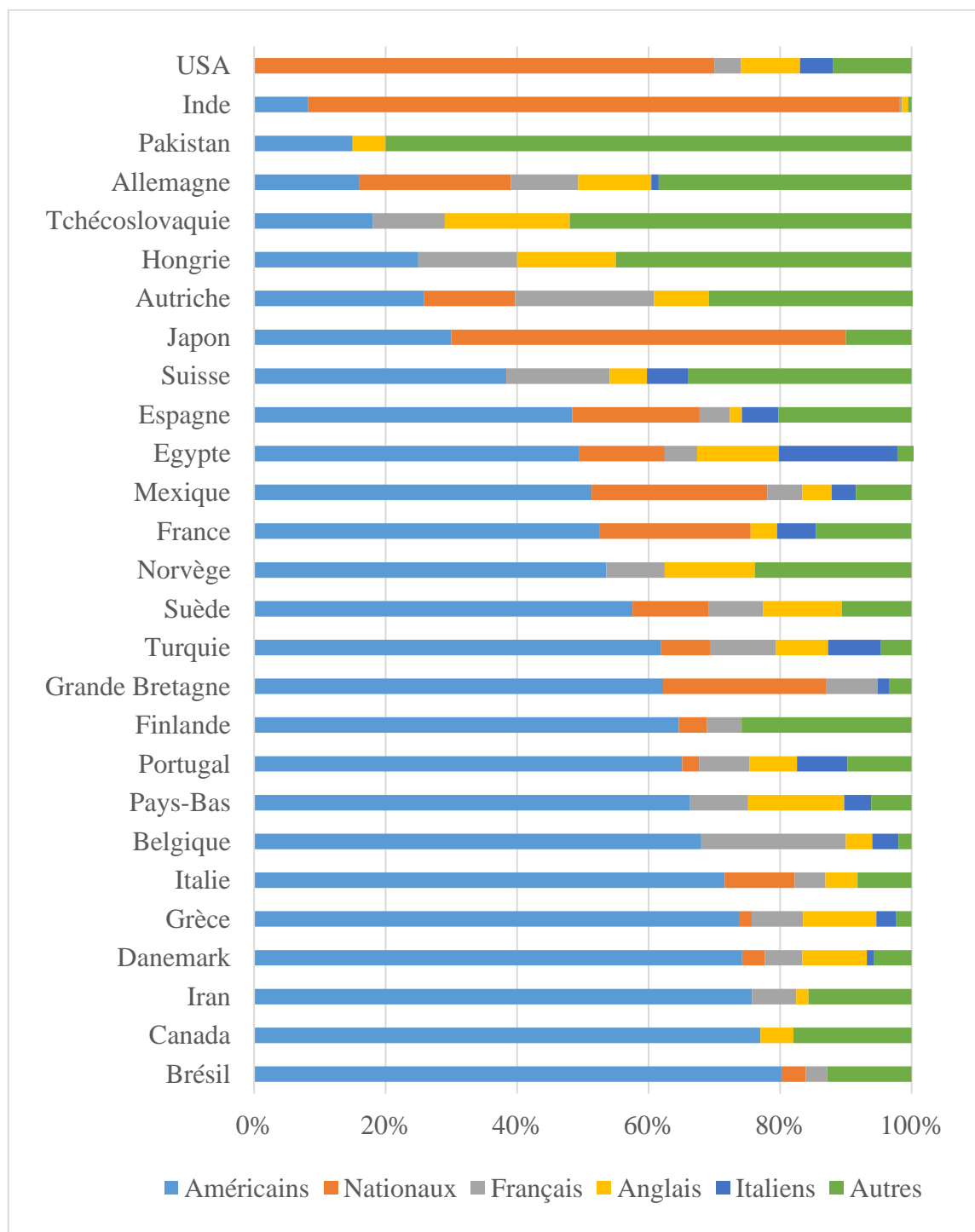
environ 250 en 1955. A cette date, le Japon et l'Inde produisaient davantage de films. Mais les Etats-Unis se distinguaient toujours des autres pays par des coûts de production très élevés, qui traduisent une force de travail plus nombreuse et des moyens de productions plus couteux et perfectionnés. Le coût d'un long-métrage produit à Hollywood était dix fois supérieur à celui d'un long-métrage français en 1949 et vingt à cinquante fois supérieur à celui d'un long-métrage japonais en 1954¹⁶⁹.

Tableau 6.2. La production cinématographique mondiale en 1949. Source : *Le Film français*. L'information est incertaine dans le cas de l'URSS.

Pays	Nombre de longs métrages	%
Etats-Unis	409	22,6%
Inde	250	13,8%
Japon	200	11,1%
Mexique	110	6,1%
France	106	5,9%
Italie	81	4,5%
Royaume-Uni	66	3,6%
Allemagne	59	3,3%
Egypte	57	3,2%
Chine	50	2,8%
Philippines	50	2,8%
Birmanie	46	2,5%
Argentine	45	2,5%
Espagne	38	2,1%
Autriche	25	1,4%
Suède	24	1,3%
Hongrie	24	1,3%
Tchécoslovaquie	20	1,1%
Turquie	20	1,1%
URSS (?)	20	1,1%
Brésil	19	1,1%
Finlande	15	0,8%
Autres pays	75	4,1%
Monde	1809	100,0%

¹⁶⁹ Voir Georges Sadoul, « La production indépendante et coopérative au Japon », in *Rencontre internationale des créateurs de films, op. cit.*, p. 23 ; « Le cinéma dans le monde », art. cit.

Graphique 6.1. Origines nationales des films distribués dans les pays représentés à la FIAPF et à la Rencontre internationale des créateurs de films. Source : *Le Film français*¹⁷⁰.



¹⁷⁰ Le journal n'indique pas le nombre de films italiens distribués dans certains pays. Les films italiens sont alors comptabilisés avec les autres films étrangers.

Les sociétés de production américaines représentées par la MPAA ne pouvaient que bénéficier de la libéralisation des échanges cinématographiques internationaux. En 1949, les Etats-Unis comptaient près de 20 000 cinémas, soit plus d'un cinquième des cinémas du monde. Les grandes compagnies hollywoodiennes bénéficiaient d'un quasi-monopole de ce marché, notamment grâce à l'intégration verticale de la production, de la distribution et de l'exploitation cinématographique. En 1949, seulement 143 films étrangers ont été distribués aux Etats-Unis, contre 324 en France et plus de 400 en Italie et en Grèce¹⁷¹. Ces films étrangers n'étaient distribués que dans de petites salles situées dans les plus grandes villes américaines. Leur part de marché était négligeable à l'échelle nationale. Très peu concurrencées dans leur pays, les grandes sociétés de production hollywoodienne étaient aussi les plus grosses exportatrices de films, de très loin. En 1949, plus d'une centaine de films américains ont été diffusés dans la plupart des pays représentés au sein de la FIAPF. Les films américains représentaient plus de la moitié des films diffusés dans 20 pays membres de la FIAPF et/ou de la FIAF et plus des trois quarts des films distribués au Brésil, au Canada et en Iran. Certains marchés demeuraient toutefois fermés aux exportations américaines, comme les pays du bloc soviétique, la Chine et l'Inde. Ces exportations constituaient près d'un tiers des revenus des grands studios dans les années 1930, 40% du chiffre d'affaire des distributeurs américains en 1949 et environ la moitié des revenus des sociétés membres de la MPAA en 1965¹⁷². La position des entreprises américaines dans les échanges cinématographiques internationaux est analogue à celles des pays centraux dans les flux internationaux de traduction. Comme l'a montré Johan Heilbron, dans les pays dont les livres sont très traduits à l'étranger, comme les Etats-Unis, les traductions occupent une faible place sur le marché éditorial national¹⁷³. Gisèle Sapiro a montré que dans ces pays centraux et notamment aux Etats-Unis, les traductions étaient plutôt publiées par de petites maisons d'édition du pôle de production restreinte du champ littéraire¹⁷⁴. De même, les films étrangers diffusés aux Etats-Unis l'étaient surtout par les salles de cinéma prisées par les cinéphiles des classes dominantes, aux programmations les plus éloignées des goûts du « grand public ».

¹⁷¹ « Le cinéma dans le monde », art. cit. Sur la diffusion des films britanniques aux Etats-Unis, voir P. Swann, « The British Culture Industries and the Mythology of the American Market », art cit.

¹⁷² « Le cinéma dans le monde », art. cit., p. 40 ; « Memorandum statement by the Copyright Committee of the Motion Picture Association of America, Inc. on H.R. 4347 (And Like Bills, H.R. 5680, H.R. 6831, and H.R. 6635), General Copyright Law Revision », rapport cité, p. 2.

¹⁷³ Voir Johan Heilbron, « Le système mondial des traductions » dans , s.l. chapitre cité.

¹⁷⁴ Voir Gisèle Sapiro, « Mondialisation et diversité culturelle : les enjeux de la circulation transnationale des livres », in Gisèle Sapiro (ed.), *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, op. cit., p. 275-301.

Les deux fédérations internationales ont été fondées et dirigées par des auteurs français, italiens et britanniques qui occupaient des positions semi-périphériques dans la production et les échanges cinématographiques mondiaux. En 1949, les sociétés françaises, italiennes et britanniques ont produit respectivement 106 films, 81 films et 66 films, ce qui faisait de ces pays les cinquième, sixième et septième producteurs mondiaux. L'opposition des auteurs de ces pays à la libéralisation des échanges internationaux s'explique par la concurrence des films américains sur leurs marchés nationaux. Les films hollywoodiens représentaient plus de la moitié des films distribués en France et au Royaume-Uni et près de trois quart des films distribués en Italie. Dans les années 1950, la part de marché du cinéma américain en France a été comprise entre 30% et 45%¹⁷⁵. En Italie, les films américains percevaient entre 55% et 70% des recettes des salles de cinéma, contre 20% à 35% pour les films italiens¹⁷⁶. Les sociétés françaises, italiennes et britanniques étaient aussi concurrencées par les filiales européennes des sociétés américaines. Dans les années 1930, la Paramount a par exemple acheté et modernisé les studios français de Gaumont, où elle produisait des films en plusieurs langues à destination des marchés européens¹⁷⁷.

Si leur poids dans les échanges cinématographiques internationaux était très inférieur à celui de leurs concurrentes américaines, les sociétés françaises, britanniques et italiennes exportaient une fraction significative de leur production. En 1949, les sociétés de chacun de ces pays ont exporté plus de dix films dans dix à vingt pays étrangers. Les sociétés françaises ont exporté plus d'une trentaine de films en Allemagne, en Autriche, en Grèce, en Iran et au Pays-Bas. En 1956, les sociétés italiennes ont exporté au moins 50 films dans six pays (Argentine, Autriche, Pays-Bas, Portugal, Suisse et Etats-Unis)¹⁷⁸. Ces exportations constituaient une part significative des recettes de certaines sociétés françaises, italiennes et britanniques, bien qu'elle soit très inférieure à celle des grands studios américains. La diffusion à l'étranger représentait au minimum 4,6% des recettes des sociétés françaises en 1950 et 11,2% en 1960¹⁷⁹. Entre 1945 et le milieu des années 1950, les recettes d'exportation de films italiens sont passées de quantité négligeable à environ 40% des recettes des films italiens¹⁸⁰. Plusieurs scénaristes français et italiens présents lors de la Rencontre de 1956 avaient rencontré du succès dans les salles

¹⁷⁵ Richard Kuisel, « The Fernandel Factor: The Rivalry between the French and American Cinema in the 1950s », *Yale French Studies*, 1 janvier 2000, n° 98, p. 119-134.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 53.

¹⁷⁷ C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, op. cit., p. 22-23.

¹⁷⁸ Christopher Wagstaff, « Italian genre films in the world market » dans *Hollywood and Europe: economics, culture, national identity, 1945-95*, London, BFI Publishing, 1998, p. 74-85.77.

¹⁷⁹ C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, op. cit., p. 83-84.

¹⁸⁰ C. Wagstaff, « Italian genre films in the world market », art cit., p. 76.

étrangères. C'est le cas par exemple de René Clair, Jean Duvivier, Marcel L'Herbier, Luchino Visconti et Cesare Zavattini. Les membres des deux fédérations internationales s'accordaient pour promouvoir leurs exportations – les producteurs en insistant sur la rentabilisation de leurs productions et les scénaristes et les réalisateurs en célébrant les missions universelles du cinéma. Ces exportations étaient aussi un enjeu de leurs luttes autour de la propriété des films. Les producteurs, réalisateurs, scénaristes et diffuseurs des films se disputaient les profits liés à la diffusion de leurs films à l'étranger. Les exportations cinématographiques catalysaient aussi leur division au sujet du droit moral. Tandis que les producteurs y voyaient une contrainte dans l'adaptation des films à la censure et aux attentes des publics étrangers, des scénaristes et réalisateurs critiquaient les modifications apportées à leurs films lors de leur diffusion à l'étranger.

Le déclassement des productions françaises sur le marché international était un autre facteur de mobilisation des producteurs, des réalisateurs et des scénaristes français pour la défense de leur marché national et la promotion de leurs exportations. Jusqu'à la Première Guerre mondiale, les sociétés françaises, Pathé en tête, avaient été les premières exportatrices de films. A la fin des années 1900, elles dominaient les marchés américains, latino-américain, asiatiques et de plusieurs pays européens¹⁸¹. Selon Georges Sadoul, en 1908, plus des trois quart des bénéfices des grandes maisons de production européenne provenaient des Etats-Unis¹⁸². Après la Première Guerre mondiale, la part de marché des productions françaises a brutalement décliné à l'étranger mais aussi en France. Entre 1924 et 1929, 70% des films projetés en France étaient américains, 12% étaient allemands et 12% français¹⁸³. La part de marché du cinéma français a augmenté dans les années 1930, notamment sous l'effet du passage au cinéma parlant¹⁸⁴. Pendant l'Occupation, les films américains ont été exclus des écrans français et la part de marché des productions nationales s'est élevée à 85%¹⁸⁵. Cette part de marché a chuté de moitié à la Libération, au profit des films hollywoodiens.

La mobilisation des scénaristes, réalisateurs et producteurs français et italiens autour des coproductions internationales se comprend au regard de leur multiplication et de leur poids dans les industries de ces pays. Pour Colin Crisp, le développement des coproductions

¹⁸¹ Kerry Segrave, *American films abroad. Hollywood's domination of the world's movie screens from the 1890s to the present*, Jefferson, McFarland, 1997, p. 1-20

¹⁸² G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma. Tome 2. Les pionniers du cinéma (De Méliès à Pathé) 1897-1909*, op. cit., p. 479.

¹⁸³ C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, op. cit., p. 11.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 53.

internationales fut l'une des transformations majeures du cinéma français d'après-guerre¹⁸⁶. De 1946 à la fin des années 1950, des accords de coproduction ont été signés entre les gouvernements français et italien, puis allemand, espagnol, et d'une dizaine d'autres pas. Entre 1952 et 1956, un tiers des films « français » ont été coproduits avec des sociétés étrangères. Les coproductions franco-italiennes comptaient pour neuf dixièmes des coproductions françaises.

Les porte-paroles des auteurs français, italiens et britanniques se sont alliés à des représentants d'autres pays aux positions « semi-périphériques » dans la production et les échanges cinématographiques mondiaux. La FIAPF comptait des représentants des dix plus grands pays producteurs de films, à l'exception de la Chine : les Etats-Unis, l'Inde, le Japon, le Mexique, la France, l'Italie, la Grande-Bretagne, l'Allemagne et l'Egypte. La fédération regroupait aussi des délégués de pays ayant produit au moins vingt films en 1949 : l'Argentine, l'Espagne, l'Autriche, la Suède et la Turquie. La FIAF comptait quant à elle des délégués des dix plus grands producteurs de films à l'exception de l'Inde et de l'Egypte. Elle réunissait aussi une dizaine de délégués de moyens et petits producteurs d'Europe de l'Est : l'URSS, la Tchécoslovaquie et la Hongrie. Les pays représentés au sein des instances dirigeantes des deux internationales étaient tous de grands ou moyens producteurs de films. Comme en France, en Italie et en Grande-Bretagne, les entreprises et auteurs de ces pays avaient intérêt à défendre leur marché intérieur contre les importations hollywoodiennes. Dans les années 1940 et 1950, les films américains comptaient pour environ la moitié des films distribués en Argentine, au Japon, au Mexique, en Allemagne, en Egypte et en Espagne¹⁸⁷. Les films hollywoodiens représentent 60% des entrées dans les salles mexicaines en 1950 et 40% des recettes des salles japonaises en 1955¹⁸⁸. Comme la Grande-Bretagne, la France et l'Italie, l'Espagne et l'Argentine avaient mis en place des mesures de restriction des importations cinématographiques¹⁸⁹. Les gouvernements mexicains et argentins investissaient aussi dans les productions nationales¹⁹⁰. Les films hollywoodiens étaient en revanche très peu visibles dans les salles indiennes, chinoises, soviétiques et d'autres pays du bloc de l'Est. Comme la France, l'Italie et la Grande-Bretagne, les autres pays semi-périphériques représentés dans l'une ou l'autre des internationales exportaient un nombre assez important de films. Leurs films étaient surtout diffusés dans leurs aires linguistiques, culturelles et politiques. L'Inde exportait des

¹⁸⁶ C.G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, op. cit., p. 79-82.

¹⁸⁷ Voir John Trumbour, *Selling Hollywood to the World. U.S. and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920-1950*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 113.

¹⁸⁸ G. Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, op. cit., p. 427.

¹⁸⁹ Voir « Le cinéma dans le monde », art. cit.

¹⁹⁰ *Ibid.*

films au Pakistan, dans d'autres pays asiatiques, au Moyen-Orient et en Union soviétique¹⁹¹. Une union cinématographique hispano-américaine permettait l'échange de trente films entre l'Espagne, le Mexique et l'Argentine¹⁹². L'Égypte exportait à destination d'autres pays arabes¹⁹³. Les films produits en URSS, en Tchécoslovaquie et en Hongrie ont surtout été diffusés dans d'autres pays communistes.

Enfin, la FIAF et la FIAPF regroupaient des représentants de pays plus « périphériques », qui produisaient et exportaient très peu de films et dont les marchés intérieurs étaient dominés par les productions hollywoodiennes et d'autres pays étrangers. 8 des 23 pays où ont été produits moins de vingt films en 1949 furent représentés au sein de l'internationale des producteurs (Belgique, Danemark, Finlande, Israël, Pakistan, Pays-Bas, Portugal et Suisse) et 10 lors de la Rencontre internationale des créateurs de films (Brésil, Danemark, Grèce, Portugal, Belgique, Norvège, Canada, Pays-Bas, Iran et Pologne). Les marchés nationaux de ces pays périphériques étaient peu développés et/ou quasiment monopolisés par des productions américaines et d'autres pays étrangers. Au Pays-Bas par exemple, le *Film français* n'a recensé qu'un seul film produit en 1949. Dans ce pays, les films nationaux ont représenté moins de 5% des revenus entre 1951 et 1956, contre 67% à 51% pour les films américains, autour de 10% pour les films anglais et 10% pour les films français¹⁹⁴. En 1956, les scénaristes et réalisateurs de ces pays ont salué les aides promises par les pays centraux aux « jeunes cinémas ». Ils préconisaient aussi des interventions publiques pour la défense des cinémas nationaux. Certains pays périphériques avaient déjà mis en place des mesures visant à limiter les importations et à encourager les productions nationales, comme une taxation plus élevée des films étrangers (Brésil, Finlande, Norvège, Turquie), un contingentement des importations (Danemark, Finlande, Suisse), des quotas de diffusion en salle (Portugal, Pays-Bas) ou des prêts et aides publiques finançant la production nationale (Norvège)¹⁹⁵. L'adhésion de producteurs de pays périphériques à la FIAPF a pu être motivée par ses revendications au sujet de la propriété cinématographique et par l'espoir de vendre leurs films dans d'autres pays représentés au sein de l'organisation.

¹⁹¹ G. Sadoul, *Histoire du cinéma mondial, op. cit.* ; « Le cinéma dans le monde », art. cit., p. 54 ; Sudha Rajagopalan, *Indian Films in Soviet Cinemas. The Culture of Movie-going After Stalin*, Bloomington, Indiana University Press, 2009.

¹⁹² « Le cinéma dans le monde », art. cit.

¹⁹³ Sur le cinéma égyptien en Algérie, voir Sébastien Denis, « Cinéma et panarabisme en Algérie entre 1945 et 1962 », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 2007, n° 226, p. 37-51.

¹⁹⁴ Thomas H. Guback, *The international film industry. Western Europe and America since 1945*, Bloomington, Indiana University Press, 1969. p. 59.

¹⁹⁵ « Le cinéma dans le monde », art. cit.

Ainsi, la composition et les revendications des deux fédérations internationales ont été structurées par les asymétries de la production et des échanges cinématographiques internationaux. La FIAPF a réuni des producteurs de pays centraux, semi-périphériques et périphériques. Selon leur position dans les échanges internationaux, ces producteurs avaient intérêt à la libéralisation des échanges ou au contraire à la protection de leur marché national. On comprend donc qu'ils ne se soient pas alliés au sujet de barrières commerciales comme les quotas de diffusion de films nationaux et étrangers. Les producteurs de la FIAPF ont toutefois pu s'allier autour de la codification du droit de la propriété cinématographique, dont ils pouvaient tirer profit quelle que soit leur position dans les échanges internationaux. Les réalisateurs et scénaristes américains étant très peu représentés au sein de la FIAF, cette fédération pouvait plus facilement associer à ses revendications autour du droit d'auteur des prises de position pour la défense et la diffusion internationale des « cinémas nationaux ». La plupart de ses membres étaient en effet très fortement concurrencés par le cinéma hollywoodien dans leurs pays et à l'étranger. Leurs propres concurrences sur les marchés étrangers les dissuadaient sans doute de préciser comment les films de chaque nation pourraient trouver leur place sur les écrans de tous les pays.

La valeur symbolique des cinémas nationaux

Les membres de la FIAF et de la FIAPF étaient encouragés à défendre leurs exportations et/ou les « cinémas nationaux » par le capital symbolique accumulé par leurs nations auprès d'instances de consécration internationales et étrangères. Le palmarès des festivals internationaux permet d'esquisser les lignes de force d'un champ international polycentrique (et ethnocentrique), dont les hiérarchies ne sont pas strictement homologues aux poids des pays dans la production et les échanges internationaux. Les fondateurs de la FIAPF et de la FIAF, qui occupaient des positions symboliquement dominantes et commercialement dominées de ce champ international, étaient les plus disposés à contester la domination commerciale et symbolique du cinéma américain dans le monde.

Tableau 6.3. Nationalité des films récompensés aux festivals de Cannes et de Venise (1939-1956). Source : The Internet Movie Database.

Nationalité de la société de production	Nominations au Festival de Cannes (1939-1956)	Nominations au Grand prix et Lion d'or du Festival de Venise (1946-1956)
Productions nationales		
Etats-Unis	52	66
Royaume-Uni	25	37
Italie	25	33
France	24	34
Mexique	16	16
URSS	16	12
Japon	15	13
Allemagne et RFA	8	17
Suède	12	10
Espagne	12	7
Inde	10	6
Argentine	6	7
Tchécoslovaquie	6	5
Autres productions nationales	63	38
<i>Total des productions nationales</i>	290	301
Coproductions internationales		
Coproductions franco-italiennes	12	14
Autres coproductions franco-étrangères	6	11
Autres coproductions internationales	16	18
<i>Total des coproductions</i>	34	43

La FIAF et la FIAPF ont été fondées et dirigées par des représentants des pays aux cinématographies les plus reconnues par les instances de consécration internationales. Les trois pays dont les porte-paroles ont été présidents ou vice-présidents de la FIAF au cours des années 1950, la France, l'Italie et les Etats-Unis, furent les plus sélectionnés et primés à Cannes et à Venise au cours des années 1940 et 1950. Sept des dix pays aux productions les plus sélectionnées dans ces festivals étaient représentés au sein du bureau constitué par la Rencontre internationale des créateurs de films : les Etats-Unis, le Royaume-Uni, l'Italie, la France, l'URSS, le Mexique et l'Espagne. La Chine est le seul pays de ce bureau dont les films étaient absents des palmarès des festivals internationaux. Les cent participants à la Rencontre internationale des créateurs de films ont pu prétendre représenter les cinéastes d'une trentaine de pays, voire le cinéma dans son ensemble, grâce au capital symbolique accumulé par leurs membres auprès d'instances de consécration nationales et internationales. 41 réalisateurs et

scénaristes présents avaient été sélectionnés aux festivals de Cannes et/ou de Venise avant 1956. A l'exception de Carlo Rim et Marcel Pagnol, tous les membres du bureau constitué par la Rencontre internationale des créateurs de films avaient été récompensés par des festivals et prix très prestigieux.

Les films hollywoodiens ont été les plus célébrés et critiqués par les porte-paroles des producteurs, des scénaristes et des réalisateurs français. L'ambivalence de ces derniers à l'égard du cinéma hollywoodien s'accordait avec sa position à la fois dominante et dominée dans le champ international du cinéma. Les films hollywoodiens étaient de loin les plus récompensés par les festivals internationaux de Cannes et de Venise. Entre 1948 et 1956, quatre films américains ont été élus meilleur film étranger de l'année par la plus ancienne revue de cinéma japonaise, *Kinema Junpo*. En 1948, *The Best year of our lives* de William Wyler a même été récompensé du prix du meilleur film du Festival international de Karlovy Vary, en Tchécoslovaquie. Une fraction du cinéma hollywoodien était aussi célébrée dans les revues et ciné-clubs français¹⁹⁶. En Italie, les films de Chaplin ont fortement marqué les intellectuels et écrivains qui fondèrent les premiers ciné-clubs italiens et introduisirent le cinéma dans les revues littéraires¹⁹⁷. Mais les productions américaines étaient aussi les plus dominées symboliquement dans les autres pays membres des deux internationales. En France, les films américains étaient sous-représentés dans le répertoire des ciné-clubs par rapport à leur place dans les salles commerciales¹⁹⁸. Le cinéma hollywoodien était très souvent attaqué par des critiques et intellectuels français¹⁹⁹.

A l'inverse du cinéma américain, les films britanniques, italiens et français étaient beaucoup plus reconnus par les instances de consécration internationales qu'ils n'étaient diffusés à l'étranger. Les productions britanniques, françaises et italiennes ne sont que deux fois moins sélectionnés que les films américains aux festivals de Cannes et de Venise. Très peu diffusés aux Etats-Unis, les films français et italiens étaient, avec les films japonais, les plus sélectionnés pour l'Oscar du meilleur film en langue étrangère. Dans les années 1940 et 1950, des films français, italiens et britanniques ont été récompensés par la revue japonaise *Kinema Junpo* et le Festival de Karlovy Vary. En France, dans les années 1940 et 1950, les plus grands

¹⁹⁶ R. Abel, *French film theory and criticism, op. cit.* ; Antoine de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968*, Paris, Fayard, 2013, p. 97-133 ; Emmanuelle Loyer, « Hollywood au pays des ciné-clubs (1947-1954) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1992, vol. 33, n° 1, p. 45-55.

¹⁹⁷ F. Andreazza, « La conversion de Pirandello au cinéma », art cit.39.

¹⁹⁸ E. Loyer, « Hollywood au pays des ciné-clubs (1947-1954) », art cit.

¹⁹⁹ A. de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968, op. cit.* ; David Strauss, « The Rise of Anti-Americanism in France. French Intellectuals and the American Film Industry, 1927-1932 », *The Journal of Popular Culture*, 1977, vol. 10, n° 4, p. 752-759.

succès au box-office étaient majoritairement des films français²⁰⁰. Les positions symboliquement dominantes et commercialement dominées des cinémas français, britanniques et italiens encourageaient leurs auteurs à défendre les cinémas nationaux. Cette position a aussi entretenu leur espoir d'accroître leurs exportations et d'accéder au marché américain.

La reconnaissance des cinémas américains, français et italiens à l'étranger favorisait l'adhésion d'auteurs d'autres nationalités aux discours des porte-paroles de la FIAF. Le succès de la conception de la responsabilité des créateurs défendue par Cesare Zavattini tenait à son association au genre le plus reconnu de cette période, le néoréalisme italien. Trois fois nommé aux Oscars avant 1957, Cesare Zavattini a coécrit le *Voleur de bicyclette*, l'un des rares films italiens de l'époque à rencontrer un grand succès public aux Etats-Unis²⁰¹. Pour Georges Sadoul, les quatre collaborations entre Cesare Zavattini et Vittorio de Sica étaient les œuvres les plus importantes du néoréalisme, que l'historien considérait comme le phénomène le plus important du monde occidental d'après-guerre²⁰². Cesare Zavattini a collaboré avec d'autres réalisateurs français et italiens très reconnus comme Alessandro Blasetti, Luchino Visconti, René Clément et Jacques Becker.

Les fédérations internationales d'auteurs comptaient des délégués d'autres pays symboliquement dominants et commercialement dominés dans les échanges cinématographiques internationaux. Avant 1956, les films soviétiques furent les plus nominés au Festival de Cannes après les productions américaines, italiennes, françaises et britanniques. En France, où ils étaient essentiellement diffusés par le PCF, l'Association France-URSS et la Fédération française des ciné-clubs, les films soviétiques étaient célébrés par des critiques, des intellectuels et des historiens communistes, comme Georges Sadoul²⁰³. Des films soviétiques étaient aussi appréciés pour leurs qualités esthétiques par des critiques non-communistes comme Claude Mauriac et Jacques Doniol-Valcroze. Aux Etats-Unis, le cinéma soviétique a été célébré dans les revues *Hollywood Quarterly* et *Film Culture*. Dès son premier numéro, *Hollywood Quarterly* a consacré un long article à Eisenstein, écrit par le scénariste américain

²⁰⁰ Voir R. Kuisel, « The Fernandel Factor », art cit.

²⁰¹ P. Swann, « The British Culture Industries and the Mythology of the American Market », art cit., p. 36.

²⁰² G. Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, op. cit., p. 326, 331.

²⁰³ Sur la réception du cinéma soviétique en France, voir Pauline Gallinari, « Une offensive cinématographique soviétique en France ? Les enjeux du retour du cinéma soviétique sur les écrans français dans l'après-guerre », *Relations internationales*, 2011, n° 147, p. 49-58 ; A. de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968*, op. cit. ; Frédérique Matonti, « Une nouvelle critique cinématographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2006, n° 161-162, p. 66-79, p. 68. Sur le rôle du PCF des communistes dans la diffusion et la valorisation de la littérature soviétique en France, voir Ioana Popa, « Le réalisme socialiste, un produit d'exportation politico-littéraire », *Sociétés & Représentations*, 2003, n° 15, p. 261-292.

Ben Maddow (qui sera ensuite placé sur la liste noire des studios hollywoodiens)²⁰⁴. Bien que très peu visible aux Etats-Unis et en Europe, les cinémas japonais et suédois étaient très présents dans les sélections et palmarès des festivals internationaux. En 1951, *Rashomōn* (réalisé par Akira Kurosawa) a été primé à Venise et aux Oscars et *Mademoiselle Julie* (écrit et réalisé par Alf Sjöberg) à Cannes. Comme leurs homologues français, les auteurs de ces pays pouvaient espérer tirer profit de leur reconnaissance internationale sur des marchés étrangers, être concernés par la protection du droit moral à l'étranger et bénéficier d'une défense des « cinémas nationaux » commercialement dominés.

Enfin, des pays comme l'Inde et l'Égypte étaient très sous-représentés dans les sélections et palmarès des festivals internationaux par rapport au volume de leur production. D'autres moyens producteurs de films, comme la Birmanie et les Philippines, étaient totalement ignorés par les instances de consécration internationales. On peut l'expliquer par la faible diffusion des films de ces pays dans des pays centraux et par l'ethnocentrisme des instances de consécration européennes et américaines. Le peu de visibilité et de reconnaissance des cinémas égyptiens et indiens dans l'Europe des années 1950 peut expliquer que ces pays n'aient pas été représentés au sein de la FIAF.

Internationale de l'Ouest, internationale de l'Est

Alors que la MPAA a assuré la vice-présidence de la FIAPF, la DGA et la SWG n'étaient pas représentées au sein de la FIAF et les délégués américains étaient peu nombreux lors de la Rencontre internationale des créateurs de films de 1956. A l'inverse, tandis que les pays communistes n'étaient pas représentés au sein de la fédération des producteurs, la Rencontre des créateurs a réuni 18 délégués de l'URSS, de la Chine et d'autres Républiques socialistes (Bulgarie, RDA, Roumanie, Pologne, Tchécoslovaquie). Serge Youtkevitch et Tsai Chu Sheng ont représenté l'URSS et la Chine au sein de son bureau, malgré la faible visibilité des films chinois à l'étranger. La composition des deux internationales a été structurée par des luttes politiques internationales et nationales.

La FIAPF, qui a réuni des dirigeants d'entreprises privées, ne comptait logiquement pas de délégués de pays communistes où la production et la diffusion des films étaient nationalisées. Ces pays se distinguaient aussi des pays capitalistes par leurs régimes de propriété littéraire et artistique. Jusqu'à l'adhésion de l'URSS à la Convention universelle du droit d'auteur en 1973,

²⁰⁴ Ben Maddow, « Eisenstein and the Historical Film », *Film Quarterly*, vol. 1, n°1, 1945, p. 26-30.

le pays ne reconnaissait pas la propriété des œuvres littéraires et artistiques d'auteurs étrangers. La MPAA et les gouvernements communistes se sont également opposés au sujet de la régulation des échanges cinématographiques internationaux. Dans les années 1940 et 1950, le Département d'Etat américain et la MPAA ont cherché à développer, sans succès, les exportations de films américains en URSS et dans d'autres pays du bloc de l'Est²⁰⁵. Les films américains n'ont plus été diffusés en Chine après la Révolution. Ces restrictions aux échanges cinématographiques s'expliquent évidemment par les luttes politiques opposant les Etats-Unis et les pays communistes. Ces pays ont cherché à accroître leurs exportations et ont mobilisé le cinéma au service de leur propagande pendant la guerre froide. A travers la censure ou la restriction de leurs importations, ils ont cherché à restreindre l'accès de leur population à des films étrangers non-conformes aux idéologies de leurs régimes. De même, les pays en lutte pendant la Guerre froide cherchaient à restreindre l'accès de leurs ennemis à leur marché éditorial tout en cherchant à exporter des traductions à des fins idéologiques²⁰⁶.

La composition des deux internationales a aussi été structurée par la politisation des luttes syndicales nationales. La MPAA a réprimé les travailleurs communistes et/ou syndiqués et dénoncé la mobilisation contre les accords Blum-Byrnes comme une entreprise communiste²⁰⁷. Après des divisions internes, la SWG et la DGA ont finalement soutenu la répression de scénaristes et de réalisateurs communistes et cessé de collaborer avec les organisations professionnelles françaises. A l'exception d'Otto Preminger et de Preston Sturges (arrivé au terme de sa carrière hollywoodienne), tous les réalisateurs et scénaristes américains présents lors de la Rencontre de 1956 avaient été victimes du maccarthysme. Ben Barzman, John Berry, Jules Dassin et Michael Wilson se sont exilés à Paris après avoir été placés sur la liste noire des studios hollywoodiens. Paul Strand a lui aussi déclaré avoir quitté les Etats-Unis en raison du maccarthysme. Il avait été membre du Group Theatre et avait collaboré avec plusieurs artistes et intellectuels communistes, dont Leo Hurwitz, un réalisateur placé sur liste noire des studios hollywoodiens. Les membres de la SWG et de la DGA qui poursuivirent leur carrière après la chasse aux sorcières étaient sans doute peu disposés à soutenir une organisation internationale composée de scénaristes et réalisateurs proches de partis et syndicats de gauche. Ceux qui ne s'opposaient pas à la FIAF par anticommunisme pouvaient craindre les risques professionnels d'un tel engagement.

²⁰⁵ K. Segrave, *American films abroad*, *op. cit.*, p. 156-158 et 213-214.

²⁰⁶ Voir Ioana Popa, « La circulation transnationale du livre : un instrument de la guerre froide culturelle », *Histoire@Politique*, 2011, n° 15, p. 25-41.

²⁰⁷ L. Marie, *Le cinéma est à nous*, *op. cit.* p. 71.

En France, la CGT et le Parti communiste ont participé à la lutte contre les accords Blum-Byrnes et dénoncé l'impérialisme politique, économique et culturel des Etats-Unis, aux côtés de gaullistes. Les scénaristes et réalisateurs proches de la gauche sont très surreprésentés parmi les membres de la FIAF et les participants à la Rencontre internationale des créateurs de films. La rencontre a réuni au moins treize responsables du Syndicat des scénaristes et du Syndicat des techniciens de la production cinématographiques, tous deux affiliés à la CGT²⁰⁸. La fédération internationale comptait aussi d'anciens membres du Groupe Octobre et du Comité de libération du cinéma français, tous deux proches du PCF²⁰⁹. Beaucoup de réalisateurs et scénaristes d'autres nationalités étaient également proches de la gauche. Cesare Zavattini et Luchino Visconti et Juan Antonio Bardem étaient proches des partis communistes italien et espagnol. Joris Ivens, Henri Storck, Louis Portugais et Thorold Dickinson et Paul Strand avaient réalisé des films et documentaires sur les luttes antifranquistes et anticolonialistes²¹⁰. Alberto Cavalcanti aurait quitté le Brésil après avoir été suspecté d'activités communistes²¹¹.

Carlo Rim a expliqué avoir cherché le soutien du plus célèbre opposant au maccarthysme, Charlie Chaplin, afin de légitimer la FIAF. La FIAF et la Rencontre de 1956 ont néanmoins réuni des auteurs français moins politisés ou plus proches de la droite, comme Marcel Pagnol et Marcel L'Herbier, qui pouvaient partager l'anti-américanisme commun au Parti communiste et à une fraction de la droite. Les organisateurs de la Rencontre de 1956 avaient également invité des auteurs non soupçonnables de sympathie à l'égard du communisme. C'est le cas de Walt Disney, qui avait dénoncé les travailleurs et délégués syndicaux soupçonnés de communisme par le House of Un-American Activities Committee.

²⁰⁸ Les dirigeants du Syndicat français des techniciens présents lors de la Rencontre de 1956 sont Jean Grémillon (président en 1946 et 1947), Louis Daquin (Secrétaire général), Jean Tedesco (commissaire) et René Lucot (délégué). Ceux du Syndicat français des scénaristes sont Henri Jeanson (président en 1947), René Wheeler (secrétaire général), Louis Chavance (secrétaire adjoint), Pierre Bost, Carlo Rim, Pierre Laroche, Jean-Paul Le Chanois, Charles Spaak, Pierre Véry (membres du bureau). P. Hubert-Lacombe, *Le cinéma français dans la guerre froide*, op. cit., p. 38 ; « L'Assemblée générale du Syndicat des techniciens », *Le Film français*, n°72, 19 avril 1946 ; « Compte-rendu complet. L'assemblée générale du syndicat des techniciens (23 février 1947) », *Le Film français*, n°121, 4 avril 1947.

²⁰⁹ Yves Allégret, Jean-Paul Le Chanois, Jacques Prévert, Pierre Prévert ont été membres ou proche du Groupe Octobre. Jacques Becker, Pierre Bost, Louis Daquin et Pierre Laroche ont fait partie du Comité de Libération du Cinéma français. Voir *Bulletin officiel du Comité de libération du cinéma français*, 23 octobre 1944, n° 1.

²¹⁰ Voir Yvette Delsaut, « Lumière d'ambiance sur les années 1930 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2006, n° 161-162, p. 10-31 ; Véronique Eleftheriou-Perrin, « "The motion picture is potentially one of the greatest weapons for the safeguarding of democracy" : activisme et censure dans le monde hollywoodien des années 1930 », *Revue française d'études américaines*, 2004, vol. 102, n° 4, p. 62-81.

²¹¹ « Cavalcanti, Alberto (1897-1982) » [en ligne], *Screen Online*, British Film Institute, disponible sur <http://www.screenonline.org.uk/people/id/446878/> (page consultée le 5 mars 2016) ; Gabriela Trujillo, « Le Brésil et la construction problématique d'un cinéma national (1896-1954) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 1 décembre 2015, n° 77, p. 63-65.

Majoritairement proches d'organisations de gauche mais cherchant le soutien d'auteurs, de gouvernements et d'organisations internationales aux orientations politiques variées, les participants à la Rencontre de 1956 n'ont revendiqué aucune affiliation ou orientation politique. Ils ont mis en avant l'alliance de réalisateurs et de scénaristes de régimes différents et défendu la coexistence de modes de production et de diffusion des films nationalisés ou privatisés. La dépolitisation de leurs revendications s'accordait avec leur dénonciation de la censure en tant qu'atteinte à leurs droits et en tant qu'obstacle aux échanges cinématographiques internationaux. Nombre d'entre eux avaient été censurés dans leurs pays ou à l'étranger : Louis Daquin, Jean Grémillon et Alain Resnais en France, Arne Skouen en Norvège, Marc Allégret, Marcel Carné, Jean Duvivier, Luchino Visconti en Italie, Marcel Pagnol et Juan Antonio Bardem en Espagne²¹². En 1949, *Le Film français* présentait la censure comme un obstacle aux exportations françaises dans de nombreux pays. Nombre d'Etats censuraient des films pour des raisons politiques. C'était le cas des Etats communistes. En Israël, les films américains et soviétiques trop politisés étaient censurés. Les films égyptiens étaient censurés par le gouvernement français en Algérie, ce qui peut expliquer l'absence de délégué égyptien au sein de la FIAF. Dans d'autres pays, des films pouvaient être censurés pour des raisons morales ou religieuses, comme au Pays-Bas et en Inde, où toutes les scènes de bar ont été proscrites suite à la prohibition de l'alcool.

La conception de la responsabilité des créateurs défendue par Cesare Zavattini s'accordait avec les orientations politiques des participants à la Rencontre de 1956. Elle était en affinité avec le réalisme-socialiste promu par les partis communistes et leurs compagnons de route, qui défendaient eux-aussi un art utile, vrai, national et à portée internationale. Cesare Zavattini et Joris Ivens ont d'ailleurs été récompensés par le Conseil mondial de la paix, formé à l'initiative du Parti communiste de l'Union soviétique. Cette conception de la responsabilité des créateurs pouvait aussi convaincre des réalisateurs non-communistes ou moins politisés. Elle opposait en effet la responsabilité individuelle des créateurs à toute forme de censure. Comme dans le cas de la littérature étudié par Gisèle Sapiro, on peut voir dans la censure et les usages politiques du cinéma des conditions d'émergence de cette conception de la responsabilité des créateurs qui mettait en avant les vertus diplomatiques du cinéma tout en s'opposant à la subordination des créateurs aux attentes des partis et des gouvernements²¹³.

²¹² « Le cinéma dans le monde », art. cit. ; Régis Dubois, *Une histoire politique du cinéma. Etats-Unis, Europe, URSS*, Cabris, Editions Sulliver, 2007, p. 80 ; Juan Francisco Cerón Gómez, « El cine de Juan Antonio Bardem y la censura franquista (1951-1963) : las contradicciones de la represión cinematográfica », *Imafronte*, n°14, 1999, p. 23-36.

²¹³ Voir G. Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain*, op. cit.

Pour finir, les rapports de force cinématographiques internationaux que cherchaient à préserver ou transformer les membres des fédérations internationales d'auteurs étaient globalement homologues à ceux du système-monde de l'après-guerre. Cette homologie tient à l'interdépendance des relations cinématographiques, économiques, politiques, culturelles internationales, que l'on peut esquisser à gros trait. Le cinéma hollywoodien est devenu central dans les relations cinématographiques internationales alors que les Etats-Unis atteignaient une position hégémonique dans le système-monde²¹⁴. Les diplomates américains ont pu obtenir des accords commerciaux conformes aux intérêts des sociétés hollywoodiennes et d'autres industries. En retour, les exportations cinématographiques américaines ont contribué à la croissance et à l'excédent commercial américain. Bon nombre de films américains diffusés à l'étranger ont aussi valorisé les biens produits et exportés par des entreprises américaines, le régime politique américain et/ou les interventions américaines à l'étranger. Les productions cinématographiques françaises et européennes ont été devancées par Hollywood alors que les industries et les Etats européens perdaient de leur centralité et de leur pouvoir dans le système-monde. La domination commerciale du cinéma hollywoodien pouvait paraître d'autant plus illégitime aux auteurs et critiques européens que les films de leurs pays étaient reconnus par les instances de consécration internationale et que les capitales européennes demeuraient plus centrales pour la production et la consécration de biens culturels plus anciens, plus légitimes et moins internationalisés, comme la littérature dans le cas parisien²¹⁵. La domination cinématographique hollywoodienne a aussi été contestée par son principal concurrent dans les luttes politiques internationales, l'URSS. Le pouvoir politique et culturel de l'URSS a favorisé la reconnaissance internationale du cinéma soviétique, qui était distribué et valorisé à l'étranger par des organisations et intellectuels communistes. Enfin, à l'exception de l'Inde et de l'Egypte, les pays et régions périphériques du système-monde étaient très peu pourvus en moyens de production et de diffusion cinématographique.

Ainsi, la division du travail cinématographique et ses marchandises ont été structurées par les concurrences entre entreprises de différents pays et des circulations internationales de films, de capitaux, de revenus, de force de travail, d'outils, de techniques et de manières de répartir, de hiérarchiser et de valoriser le travail cinématographique. Ces concurrences et échanges internationaux ont contribué aux homologies entre la division du travail

²¹⁴ Voir I. Wallerstein, *Comprendre le monde. Introduction à l'analyse des systèmes-monde*, op. cit., p. 94.

²¹⁵ Voir P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, op. cit.

cinématographique de France, des Etats-Unis et d'autres pays. D'autant plus que de fortes inégalités entre les entreprises de différents pays étaient propices à l'imitation des entreprises dominantes par les entreprises dominées qui en avaient les moyens et à la faillite des autres. Les points communs entre les divisions du travail cinématographique de différents pays résultent aussi des similitudes des rapports de classe et de genre sur ces territoires. Si la division du travail cinématographique s'est développée de manière relativement uniforme dans différents pays, c'est également en raison de ce qu'avaient en commun, dans ces pays, les domaines d'activités dont provenaient certains professionnels et savoir-faire du cinéma et en référence auxquels le travail cinématographique a été réparti, hiérarchisé et valorisé (la littérature, le théâtre, différentes branches de l'industrie, la musique, l'armée, etc.).

Les luttes de définition de l'auteur de films furent elles-mêmes transnationales. Des scénaristes, des réalisateurs et des producteurs se définirent comme des auteurs en référence à leurs homologues étrangers. Le capital symbolique accumulé par des groupes professionnels et des entreprises de pays dominants encourageait des travailleurs d'autres pays à les invoquer dans leurs luttes interprofessionnelles nationales. Les producteurs et les réalisateurs français cherchèrent ainsi à accroître leur pouvoir et leur reconnaissance en référence à leurs homologues américains. A la faveur des luttes interprofessionnelles de chaque pays et du développement des normes nationales et internationales de la propriété cinématographique, les prétendants au statut d'auteur de différents pays se sont alliés dans leurs luttes contre d'autres groupes professionnels. L'appropriation juridique des films fut la revendication centrale et fondatrice des fédérations internationales de scénaristes, de réalisateurs et de producteurs. Ces luttes interprofessionnelles internationales ont structuré des luttes nationales. Par exemple, l'alliance des scénaristes et réalisateurs français a été favorisée par l'internationalisation de leurs luttes contre les producteurs et par la reconnaissance de scénaristes-réalisateurs étrangers comme Charlie Chaplin. Les fédérations internationales ont également contribué à universaliser des revendications juridiques et des conceptions de l'auteur de film, de la division du travail cinématographique et du cinéma.

Comme dans d'autres champs de production économique et culturelle, les luttes interprofessionnelles transnationales sont entrées en tension avec les intérêts antagonistes et les luttes qui opposaient des territoires plus ou moins dominants dans les relations cinématographiques internationales. Les luttes de définition de l'auteur de film ont émergé au moment où la première grande multinationale du cinéma, Pathé, perdait sa position dominante au profit d'entreprises américaines qui jouirent bientôt d'une forte concentration horizontale et

verticale, d'un quasi-monopole du plus grand marché national du monde, de capitaux et d'une force de travail leur permettant d'innover, de grandes parts de marchés à l'étranger, du concours de professionnels étrangers attirés par le soleil californien et surtout par les ressources et les chances de profits que leurs offraient les entreprises américaines (toutes ces caractéristiques de la domination des entreprises américaines s'alimentant mutuellement). Cette domination américaine explique que les prétendants au statut d'auteur français se soient principalement définis comme des auteurs en référence à leurs homologues américains, mais aussi par opposition à ces derniers. Les concurrences et asymétries du commerce international expliquent l'émergence et le développement de nationalismes cinématographiques, tout particulièrement dans un pays comme la France qui fut déclassée dans les hiérarchies cinématographiques internationales. Le nationalisme cinématographique n'a pas pour seul fondement la concentration de la production aux Etats-Unis et la domination hollywoodienne de la plupart des marchés nationaux. Certains pays dominés sur le marché international du film, comme la Suède, avaient acquis très tôt une reconnaissance internationale supérieure à leurs parts de marché à l'étranger. Alors que se construisaient les fédérations internationales d'auteurs, le néoréalisme italien jouissait d'un grand prestige à l'étranger et jusqu'aux Etats-Unis. Réciproquement, la domination symbolique mondiale du cinéma hollywoodien n'était pas aussi écrasante que sa domination commerciale. Le contraste – plutôt que l'opposition – entre les asymétries économiques et les inégalités de reconnaissance internationales était lui-aussi propice au développement d'un nationalisme cinématographique qui fut un instrument et un résultat de luttes symboliques internationales.

Les nationalismes, les inégalités et les luttes commerciales et symboliques nationales eurent plusieurs conséquences sur les luttes de définition de l'auteur de film. Elles ont structuré la composition, les hiérarchies et les revendications des fédérations internationales d'auteurs. Les fédérations internationales d'auteurs ont été fondées et dirigées par des professionnels qui, pour la plupart, travaillaient dans des pays dominant les relations cinématographiques internationales. Ces fédérations ont contribué à l'universalisation des revendications juridiques, des législations et des conceptions du cinéma définies dans les pays dominants. Ces fédérations se sont également affrontées au sujet de régulations du commerce international du film visant à préserver ou subvertir des inégalités internationales. Les scénaristes et les réalisateurs américains étaient sous-représentés au sein de la FIAF, qui prônait des relations cinématographiques moins inégalitaires. En France et certainement dans d'autres pays européens, des réalisateurs et des scénaristes se sont définis comme des auteurs par opposition

à un cinéma hollywoodien commercialement dominant, dévalorisé en tant que tel et/ou en tant que cinéma anonyme ou dominé par les producteurs. Les luttes commerciales et symboliques internationales et leurs intersections avec des luttes de définition de l'auteur de films ont ainsi contribué à la différenciation de la valeur symbolique et commerciale des films et à l'opposition entre un « cinéma d'auteur » et un cinéma commercial sans auteur symbolisé par l'Amérique. En outre, les auteurs de films furent définis non seulement par leur position dans la division du travail, mais aussi en tant que représentants des nations. Le nationalisme cinématographique a contribué à renforcer le pouvoir et le prestige de certains groupes professionnels au détriment de travailleuses et de travailleurs plus dominés. Comme les nationalismes cinématographiques qui ont servi à les définir et à les légitimer, les auteurs de films sont des produits d'import-export, et plus précisément les produits d'une division internationale du travail cinématographique dominée par une nation aussi fantasmatique que toutes les autres : Hollywood.

TROISIEME PARTIE

Les propriétés des cinéastes

Cette dernière partie est axée sur les cinéastes et leurs droits de propriété depuis les années 1960. Les réalisateurs et les réalisatrices ont fait valoir leur statut d'auteur pour obtenir et défendre des droits censés accroître leur reconnaissance, leurs revenus et leur pouvoir sur le reste du personnel. Cette partie explique que la propriété des œuvres et la notion d'auteur de film ont divisé des cinéastes aux trajectoires et pratiques cinématographiques différenciées. Elle montre comment l'attribution des films à des auteurs contribue à la légitimation de leurs droits de propriété et à l'exploitation du personnel cinématographique.

Le septième chapitre a pour objet les luttes et divisions des cinéastes au sujet du droit de propriété entre les années 1960 et les années 1990. A la faveur du capital symbolique accumulé par leur groupe professionnel au cours des décennies et années précédentes, les cinéastes français et américains ont cherché à obtenir de nouveaux droits dans le cadre d'accords interprofessionnels et de révisions du droit d'auteur et du copyright. Les cinéastes français et européens ont constitué de nouvelles organisations professionnelles. Elles ont participé aux négociations de la loi du 3 juillet 1985 sur le droit d'auteur et de la ratification de la Convention de Berne par les Etats-Unis. Leurs revendications ont été dénoncées par des cinéastes qui ont remis en cause la notion d'auteur de film et la propriété des œuvres. Les alliances et divisions des cinéastes au sujet de leurs droits de propriété sont rapportées à leurs trajectoires cinématographiques à l'aide de données biographiques.

Le huitième chapitre est consacré aux mobilisations de cinéastes au sujet de normes réprimant les pratiques dites de téléchargement : le Traité de l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle de 1996, le Digital Millennium Copyright Act, la directive et la loi sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information (DADVSI), la loi créant une Haute autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur internet (HADOPI) et le Stop Online Piracy Act (SOPA). Défendue par les sociétés d'auteurs et des réalisateurs aux trajectoires variées, la répression des échanges de films sur internet a été dénoncée par des cinéastes s'exprimant au nom des intérêts des spectateurs. A l'aide de données biographiques et des méthodes de l'analyse des correspondances multiples et de l'analyse de réseaux, le chapitre observe que la division des

cinéastes relève d'un effet de champ. Le chapitre analyse la division du travail qui a rendu possible l'engagement et l'affrontement de cinéastes aux trajectoires différenciées. Il montre que la représentation professionnelle des cinéastes est structurée par des inégalités économiques et symboliques entre professionnels et organisations, ainsi que par la répartition du pouvoir et des compétences militantes entre les cinéastes et les dirigeants administratifs des sociétés d'auteurs.

Le neuvième et dernier chapitre examine les fondements de la légitimité du droit d'auteur, du copyright et des inégalités économiques du cinéma du point de vue des cinéastes français. Les attitudes variées des réalisateurs à l'égard de leurs droits de propriété dépendent de l'ajustement de ces normes à leurs visions du cinéma et de leurs positions dans la division du travail cinématographique. Le chapitre analyse ensuite les relations entre les hiérarchies interprofessionnelles et les inégalités économiques, en montrant comment ces inégalités sont perçues, critiquées, régulées et légitimées *via* des luttes d'appropriation symbolique de la valeur des films. Il aborde pour cela des négociations récentes comme celles portant sur la convention collective du cinéma et les plus hauts revenus du cinéma français. Le chapitre rapporte enfin le point de vue des cinéastes sur leurs droits et sur l'argent du cinéma aux inégalités de rémunérations inter et intraprofessionnelles.

Chapitre 7. Auteurs, propriétaires ou ni l'un ni l'autre : les cinéastes et le droit de propriété des films des années 1960 aux années 1990

La loi du 11 mars 1957 a défini les auteurs d'œuvres adaptées, les scénaristes, les compositeurs et les réalisateurs comme les auteurs et propriétaires présumés des films. Le Copyright Act de 1976 a accordé le statut d'auteur et de propriétaire aux sociétés de production cinématographique (à moins qu'il s'agisse d'œuvres produites sans leurs capitaux ou qu'il n'en soit décidé autrement par contrat). Il faut accorder beaucoup d'attention, de vérité, de respect et de force au droit et au pouvoir symbolique de l'Etat pour voir dans ces dispositions les définitions hégémoniques de l'auteur de film. Ces « compromis » entre des intérêts et revendications antagonistes n'étaient ajustés ni aux revendications de la majorité des acteurs engagés dans les luttes autour du droit d'auteur, ni aux points de vue de certains critiques et spectateurs. Elles ne le furent ni plus ni moins lors des décennies qui suivirent. En témoignent les définitions dominantes de deux intitulés de métier attribuant à des personnes l'essentiel de la valeur des films. Le Larousse définit un cinéaste comme « l'auteur ou réalisateur de films ». Google définit un *filmmaker* comme « une personne qui dirige ou produit un film pour le cinéma ou pour la télévision ». Si les réalisateurs furent les moins consensuels des auteurs présumés de la loi du 11 mars 1957 et les grands absents de la négociation du Copyright Act de 1976, ils n'en ont pas moins gagné quelques longueurs d'avance dans les luttes pour l'appropriation symbolique des films.

A partir des années 1960, le pouvoir et le prestige d'une fraction des réalisateurs se sont accrus par rapport à ceux des autres prétendants au statut d'auteur et de propriétaire des films, et cela sous l'effet de plusieurs phénomènes interdépendants. Sans prétendre à l'exhaustivité, on peut noter que des réalisateurs entrés en activité à la fin des années 1950 et pendant les années 1960 – dont certains ont été associés à des noms de groupes comme la Nouvelle Vague, le New American Cinema et le Nouvel Hollywood – ont rapidement acquis une très forte reconnaissance auprès des critiques et d'autres instances de consécration cinématographiques célébrant leurs ruptures avec des conventions esthétiques et le mode de production des décennies précédentes¹. Certains réalisateurs de la Nouvelle Vague française ont accumulé un

¹ Voir P. Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*, op. cit. ; Jon Lewis (ed.), *The New American Cinema*, Durham, Duke University Press, 1998 ; Geoff King (ed.), *New Hollywood Cinema. An introduction*, New York, Columbia University Press, 2002.

tel capital symbolique que leurs écrits de jeunesse ont parfois été présentés a posteriori comme l'origine de la notion d'auteur de film, et cela en France comme aux Etats-Unis. Les critiques de cinéma, et surtout ceux qui écrivaient dans les publications les plus prestigieuses, ont continué à attribuer les films aux réalisateurs et à employer la fonction-auteur comme l'un de leurs premiers et principaux principes de classement et de hiérarchisation des œuvres². L'histoire du cinéma a en grande partie été écrite comme celle des réalisateurs³. Etalés en lettres plus ou moins grosses sur les devantures des salles de cinéma, les colonnes Morris, les murs du métro et les bannières de sites internet, des noms de réalisateurs et leurs œuvres antérieures n'ont cessé de servir à la promotion des films⁴. Les réalisateurs ont été nombreux à s'approprier les titres et postes de scénariste et de producteur⁵. A la faveur de l'externalisation d'une partie de la production par des grandes sociétés hollywoodiennes se recentrant sur les activités de distribution, des réalisateurs hollywoodiens ayant rencontré de grands succès commerciaux ont accru leur pouvoir et leurs profits en créant leurs propres sociétés de production, dont certaines furent très lucratives⁶. Si des producteurs, des scénaristes et d'autres travailleurs et travailleuses du cinéma ont continué à contester la monopolisation de la valeur des films par les réalisateurs, une fraction d'entre eux n'en ont pas moins reconnu le statut d'auteur des réalisateurs. Des

² Shyon Baumann a montré que dans un échantillon de critiques de films publiées par le *New York Times*, le *New Yorker* et *Time*, les noms des réalisateurs étaient mentionnés dans moins de la moitié des cas jusqu'aux années 1950, dans plus de deux tiers des cas dans les années 1960 et 1970, dans tous les cas dans les années 1980. En quantité négligeable jusqu'aux années 1970, les comparaisons entre réalisateurs ont ensuite dépassé un dixième des textes de l'échantillon. Shyon Baumann n'a pas comptabilisé les mentions des noms des scénaristes ou d'autres travailleurs du cinéma, mais on peut supposer sans gros risque qu'elles étaient beaucoup plus rares. Voir S. Baumann, *Hollywood highbrow*, *op. cit.*, p. 117-133.

³ On peut l'observer à la collection de livres de la Bibliothèque du film de la Cinémathèque française (qui inclut aussi des ouvrages de formation professionnelle). Selon son thésaurus, 421 des ouvrages avaient pour sujet un ou des réalisateurs, contre 351 pour les acteurs, 95 pour les scénaristes, 59 pour les producteurs, 51 pour les décorateurs, 17 pour les monteurs, 15 pour les scriptes, 5 pour les ingénieurs du son.

⁴ Shyon Baumann a montré la multiplication des noms de réalisateurs dans un échantillon de 2 533 publicités publiées entre 1935 et 1985 dans le *New York Times*, le *Los Angeles Times*, le *Washington Post*, *Detroit News* et le *Louisville Courier-Journal*. Le pourcentage de publicités mentionnant le réalisateur est passé de moins de 2% entre 1940 et 1965 à 6% en 1970 et à plus de 10% en 1985. Voir S. Baumann, *Hollywood highbrow*, *op. cit.*, p. 137-142. Sur les usages du nom d'auteur comme arguments de vente de films et d'autres produits, voir Timothy Corrigan, « Auteurs and the New Hollywood », Jon Lewis (ed.), *The New American Cinema*, *op. cit.*, p. 38-63. Sur le cas de David Lynch, voir Antony Todd, *Authorship and the Films of David Lynch: Aesthetic Receptions in Contemporary Hollywood*, London & New York, I. B. Tauris, 2012, p. 108-132. Voir aussi autour de vous.

⁵ Wayne Baker et Robert Faulkner ont montré que dans un échantillon de 1 238 films américains sortis en 1965-1966 et de 1 143 film sortis en 1980-1981, des personnes cumulaient le statut de réalisateur avec ceux de scénariste et/ou de producteur dans environ 40% des cas. En revanche moins de 7% des films étaient crédités d'un producteur-scénariste qui ne soit pas réalisateur. Voir Wayne E. Baker et Robert R. Faulkner, « Role as resource in the Hollywood film industry », *American Journal of Sociology*, 1991, vol. 97, n° 2, p. 279-309. Les réalisateurs hollywoodiens auraient sans doute été plus nombreux à être crédités comme scénaristes s'ils n'avaient pas rencontré les résistes de la guild des scénaristes qui contrôlait l'attribution de ce titre.

⁶ Voir Geoff King (ed.), *New Hollywood cinema*, *op. cit.*, p. 97-105.

milliers et des milliers de cinéphiles ont passé des milliers et des milliers d'heures à voir des films et à les apprécier en tant qu'œuvres de réalisateurs.

Ces quelques éléments mériteraient d'être complétés, affinés, nuancés et mieux situés dans le temps et les régions (géographiques et sociologiques) du champ du cinéma. Ils suffisent néanmoins à rappeler que nombre de réalisateurs de films ont joui d'un statut social distinct des statuts juridiques qui leur étaient accordés par les lois sur le droit d'auteur et le copyright négociées pendant les années 1960. Ce phénomène n'est pas exceptionnel. Michel Foucault constatait déjà que la fonction-auteur, qu'il définissait comme une forme d'appropriation, était distincte du droit de propriété des œuvres et avait précédé sa codification⁷. Le cinéma est sans doute la production artistique du vingtième siècle dont les normes juridiques et extra-juridiques d'appropriation sont les plus contrastées.

Ce chapitre montrera que la différenciation des statuts juridiques et sociaux des réalisateurs les a conduits à lutter pour une redéfinition du droit de propriété cinématographique. On examinera comment d'anciennes ou nouvelles organisations nationales et internationales de réalisateurs ont cherché à faire inscrire en droit leur statut d'auteur, à obtenir certains des droits associés aux statuts juridiques d'auteur et de propriétaire des films et à défendre le droit de propriété des films contre certaines pratiques de transformation des œuvres. On verra aussi que ces revendications ont suscité la résistance de certains cinéastes français et américains. Comme les luttes qui opposaient les prétendants au statut d'auteur et de propriétaire des films lors des décennies précédentes, ces luttes entre réalisateurs ont été menées au nom de conceptions antagonistes du cinéma et de la division du travail cinématographique. Tandis que des réalisateurs et leurs organisations professionnelles ont continué à justifier leur appropriation des films en s'attribuant le monopole de la production de valeur cinématographique, des cinéastes ont dénoncé la notion d'auteur et/ou la propriété des films au nom d'autres visions de la division du travail. Les alliances et divisions des cinéastes seront rapportées à leurs trajectoires cinématographiques.

Pour objectiver ce que doivent les alliances et divisions des cinéastes à leurs parcours professionnels, on utilisera de nouveau le concept de champ. Julien Duval a montré que la logique d'« économie inversée » objectivée par Pierre Bourdieu dans ses travaux sur le champ littéraire s'était manifestée dans la division du travail cinématographique à partir des années 1910 et surtout des années 1920, puis de manière de plus en plus marquée après-guerre⁸. Dans

⁷ M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », art. cit.

⁸ Voir J. Duval, *Le Cinéma au XXe siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, op. cit.

son étude sur le champ du cinéma français des années 2000, il a prouvé que les réalisateurs se différencient en fonction de la structure de leur capital : les cinéastes les plus reconnus par les revues et festivals prestigieux bénéficient d'un public relativement restreint et s'opposent à des cinéastes plus « commerciaux » et peu appréciés par les instances de consécration cinématographique. Toujours selon Julien Duval, cette opposition est secondaire par rapport à un autre principe de différenciation des cinéastes : leur volume global de capital. Les réalisateurs se distinguent avant tout par leur accès aux moyens de production cinématographique qui implique lui-même un public relativement étendu. Ces deux principes de différenciations des cinéastes se manifestent également aux Etats-Unis, à quelques nuances près⁹. On peut ajouter à cette analyse du champ cinématographique le cinéma dit expérimental ou d'avant-garde, dont la logique de production et de diffusion est très proche de celle de « l'économie inversée » décrite par Pierre Bourdieu. Ce cinéma se distingue du cinéma « professionnel » – qu'il soit « commercial », « d'auteur » ou « indépendant » – par ses formes, ses coûts de production minimes, ses bénéfices monétaires très maigres, des distributeurs et lieux de diffusions en partie spécialisés et des instances de consécration distincte de celle du cinéma « professionnel » (cinéastes expérimentaux, festivals de cinéma, revues, critiques ou chercheurs spécialisés et des institutions du monde de l'art comme, à Paris, le Centre Pompidou ou le Jeu de Paume). On verra que les cinéastes mobilisés pour ou contre la défense de leurs droits de propriété n'occupaient pas les mêmes positions dans le champ cinématographique.

Ce chapitre a été écrit sur la base des prises de position d'organisations professionnelles parues dans la presse professionnelle, les revues de cinéma et la presse généraliste. Dans le cas français, on a récolté dans les archives de la Société des réalisateurs de films plusieurs de ses

⁹ *Ibid.*, p. 74-80. L'espace du cinéma américain construit par Julien Duval se distingue de l'espace français par une moindre différenciation du volume global de capital des films. Comme il l'a noté, cette différence peut tenir au fait qu'il a analysé l'espace français sur la base des trajectoires des cinéastes et l'espace hollywoodien sur celle de films. En outre, les films retenus dans l'analyse sont ceux soumis aux Oscars, dont les critères d'éligibilité sont plus stricts qu'il n'y paraît. Un film doit être diffusé pendant une semaine, à raison de plusieurs séances par jour, dans une localité où l'exploitation cinématographique est peut-être plus concentrée à Paris. Mais il est surtout très probable que la majorité des sociétés de production cinématographique ne s'engagent pas dans une course pour l'obtention de statuettes attribuées par des professionnels dont la représentativité sociale et professionnelle est souvent dénoncée et qui récompensent des films largement diffusés et fabriqués par des réalisateurs, scénaristes, et interprètes déjà très connus et reconnus. D'autant plus que les sélections et récompenses aux Oscars nécessitent de grandes dépenses promotionnelles. Par comparaison, alors qu'en 2012 un peu plus de 200 films avaient été soumis aux Oscars, plus de 2 000 long-métrages de fiction (américains pour moitié) avaient été soumis au plus prestigieux festival de cinéma « indépendant », Sundance, où se tient également un marché du film. On peut faire l'hypothèse que ces films et leurs réalisateurs sont très inégalement financés, diffusés et reconnus. Pour quelques données sur les films soumis à Sundance, voir Paula Bernstein, « Sundance 2015 Infographic: Most Festival Film Will Land Distribution Deals » [en ligne], *IndieWire*, 16 janvier 2015, disponible sur <http://www.indiewire.com/2015/01/sundance-2015-infographic-most-festival-films-will-land-distribution-deals-66214/> (page consultée le 1^{er} août 2017).

programmes d'action parus entre les années 1960 et les années 1990, ses prises de position au sujet de la loi du 3 juillet 1985 sur le droit d'auteur, ainsi que celles de la Fédération européenne des réalisateurs de l'audiovisuel. Dans le cas américain, on s'appuiera sur les retranscriptions des auditions parlementaires où sont intervenues les porte-paroles des réalisateurs. Les réalisateurs qui ont remis en cause les revendications des sociétés d'auteurs ont été plus difficiles à identifier¹⁰. Ces cinéastes ne se sont pas regroupés au sein d'une organisation et ils n'intervenaient pas dans les espaces officiels de négociation. Les seuls travaux existants sur cette question ne portent que sur un réalisateur. A défaut d'avoir pu entreprendre une recension plus exhaustive – qui impliquerait de dépouiller intégralement plusieurs revues – il est possible que d'autres dissidents des luttes autour du droit d'auteur soient absents de ce chapitre, surtout s'ils ne disposaient pas d'un capital symbolique suffisant pour prendre position dans la presse. Les prises de position récoltées permettent néanmoins de distinguer divers motifs de dénonciations de la propriété cinématographique et/ou de la notion d'auteur de films. Plusieurs éléments laissent penser que de telles prises de position étaient rares, au moins de la part de cinéastes professionnalisés ou aspirant à l'être. D'une part, les revendications des organisations professionnelles ont été soutenues par de très nombreux réalisateurs aux trajectoires variées. D'autre part, le renoncement, même symbolique, à l'appropriation des films, était plus aisé pour les cinéastes qui s'étaient déjà fait un nom.

Les données biographiques sur les participants aux luttes autour de la propriété des films ont été récoltées dans des travaux existants et sur l'Internet Movie Database (IMDb), Wikipedia, Allociné et CBO box-office. On a retenu comme indicateurs de leur position dans le champ la date de réalisation de leurs premiers films, leur degré de professionnalisation mesuré du nombre d'œuvres réalisées, les budgets de leurs productions, leur nombre d'entrées en salles et leur reconnaissance par des revues, prix et festivals. On accordera davantage d'attention aux trajectoires cinématographiques des opposants aux sociétés d'auteurs, qui ont exercé plus d'effet sur leurs prises de position.

¹⁰ Le premier opposant à la propriété des films et à la notion d'auteur a pu être aisément identifié grâce à son capital symbolique, aux nombreux travaux qui lui ont été consacrés et à la singularité de sa prise de position dans les luttes autour du téléchargement illégal, qui furent le premier objet de cette recherche. Il s'agit de Jean-Luc Godard. On a identifié un autre réalisateur qui a critiqué la notion d'auteur de film, Jacques Rivette, en s'intéressant à d'autres cinéastes aux trajectoires assez semblables à celle de Jean-Luc Godard et à leurs prises de position au moment de la Société des réalisateurs de films. Du côté américain, on a identifié plusieurs opposants à la notion d'auteur et/ou à la propriété des films en cherchant le point de vue de cinéastes « indépendants » ou « expérimentaux » qui n'appartenaient pas à la guilde des réalisateurs hollywoodiens et qui étaient susceptibles de s'opposer à ses revendications du fait de leur rejet du cinéma commercialement dominant.

La propriété cinématographique à la croisée des Vagues

Dans les années 1960 et 1970, la Société des réalisateurs de films et la Directors Guild of America ont revendiqué des droits proches en définissant les réalisateurs comme les premiers ou seuls auteurs des films. Tandis que l'organisation française défendait le statut de propriétaires de ses membres, la DGA a cherché à obtenir satisfaction dans le cadre de sa convention collective, qui définissait ses membres comme des employés. Les revendications de la SRF et de la DGA ont été soutenues par des cinéastes de différentes « vagues » et qui occupaient des positions très variées dans le champ du cinéma.

La révolution des propriétaires : fondation de la Société des réalisateurs de films

De la fin des années 1950 à la fin des années 1960, alors qu'une nouvelle génération de réalisateurs accédait à une grande reconnaissance, les réalisateurs ne disposaient pas d'organisation professionnelle spécifique. L'Association des auteurs de films et la Fédération internationale des auteurs de films comprenaient également des scénaristes. La première appartenait en outre à la SACD, qui comptait de nombreux dramaturges et était alors présidée par les auteurs dramatiques Raoul Praxy et Armand Salacrou. Les réalisateurs de films étaient également représentés au sein du Syndicat des techniciens de la CGT, qui était dirigé par des réalisateurs mais regroupait aussi les autres employés des sociétés de production. Au milieu des années 1960, les revendications de la CGT en matière d'équipe minimale et de contrôle de l'accès à la profession ont été dénoncées par de nombreux réalisateurs et des critiques des *Cahiers du cinéma*¹¹. A la même période, des cinéastes ont dénoncé les politiques du Centre national de la cinématographie, la censure et la destitution du président de la Cinémathèque. A la faveur des événements de 1968, cette crise de la représentation des réalisateurs a abouti à la création d'une nouvelle organisation dont la première revendication était la défense du droit de propriété des réalisateurs.

La Société des réalisateurs de films a été formée peu après les Etats généraux du cinéma de mai 1968¹². Cette assemblée générale a réuni plus d'un millier d'étudiants de cinéma, de

¹¹ Voir l'enquête des *Cahiers du cinéma* auprès de 70 cinéastes dans le numéro spécial « Crise du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n°161-162, janvier 1965.

¹² Sur les mobilisations des cinéastes en 1968 et les Etats généraux du cinéma, voir Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue. Tome II : Cinéma, tours détours. 1959-1981*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 1991, p. 168-195 ; L. Marie, *Le cinéma est à nous, op. cit.*, p. 196-205 ; Sébastien Layerle, *Caméras en lutte en Mai 68. « Par ailleurs le cinéma est une arme... »*, Paris, Nouveau Monde, 2008, p. 25-46 ; Audrey

techniciens, d'acteurs, de réalisateurs à l'appel d'étudiants de plusieurs écoles de cinéma, du Syndicat des techniciens de la production cinématographique de la CGT, du Comité révolutionnaire cinéma-télévision. Les participants y ont proposé plusieurs projets appelant à des transformations plus ou moins radicales de la production et de la diffusion des films¹³. Les motions les plus soutenues avaient en commun de proposer d'abolir, en totalité ou en partie, les profits voire le métier des producteurs et de redistribuer ces profits aux travailleurs cinématographiques, et cela de manière plus ou moins égalitaire. En matière de division du travail cinématographique, ces motions étaient assez floues et mêlaient des appels à l'autogestion avec des réaffirmations de la spécialisation des tâches.

Une motion proposée par quinze cinéastes faisait référence au droit d'auteur¹⁴. Elle répétait l'une des plus anciennes revendications des sociétés d'auteurs de film français, brièvement obtenue sous Vichy et qui n'avait pas été satisfaite par la loi du 11 mars 1957 : la perception de droits d'auteur directement auprès des salles de cinéma. La motion appelait ainsi la « mise en pratique effective d'un principe fondamental (principe dont, à travers la SACD, et la SACEM, bénéficient depuis longtemps les auteurs dramatiques et les musiciens) : la perception directe au guichet de l'argent des recettes (loi de 1957 jamais appliquée) par un organisme exclusivement chargé de l'encaissement, de la vérification et de la redistribution immédiate de cet argent ; d'où un accroissement considérable de ces recettes. » Ces cinéastes proposaient cependant l'abolition de la loi du profit capitaliste, l'investissement des sommes perçues dans la production des films et l'égalité des salaires. D'autres motions n'évoquaient pas le droit d'auteur. Celle des responsables du Syndicat des techniciens de la CGT proposait la création d'un secteur de production et de diffusion nationalisé autogéré et « pour tous ceux qui font le Cinéma, le droit à la maîtrise et au contrôle des moyens de production, de diffusion, d'enseignement et de recherche ». La motion défendue par Thierry Derocles, Michel Demoule et les réalisateurs Claude Chabrol et Marin Karmitz proposait un accès gratuit à tous les spectacles et le financement du cinéma par un impôt national. Le budget d'un film devait être « préparé par toute l'équipe des travailleurs participants qui est responsable du film de son début à sa sortie ». Il prévoyait un salaire mensuel uniforme pour tous les travailleurs de la production

Mariette, « Le monde du cinéma en Mai 68 », in Dominique Damamme et al. (eds.), *Mai-Juin 68*, Paris, Editions de l'Atelier, 2008, p. 234-244.

¹³ Les motions ayant recueilli le plus de voix ont été reproduites dans « Projets de nouvelles structures », *Cahiers du cinéma*, n°203, août 1968, p. 28-39.

¹⁴ Ses rédacteurs étaient René Allio, Jean-Louis Comolli, Paula Delsol, Richard Dembo, Jacques Doniol-Valcroze, Robert Lapoujade, Pierre Kast, Alex Joffé, Jean-Paul Le Chanois, Louis Malle, Jean-Pierre Mocky, Jean-Daniel Pollet, Alain Resnais, Jacques Rivette et Jacques Wagner.

cinématographique, mais aussi, pour chaque travail effectué, un second salaire selon leur qualification (sans plus de précision). En cas de vente d'un film à l'étranger, la somme perçue devait être répartie en parts égales aux travailleurs du film. Une mention portée par d'autres réalisateurs envisageait que la production des films soit assurée par des « groupes de création » élisant leur directeur et leur responsable juridique¹⁵. Tous les membres de ce groupe devaient percevoir un salaire et être intéressés aux revenus des œuvres. Les salaires les plus élevés devaient être mis en participation. Cette motion accordait la création au singulier en précisant qu'un film « ne ressemble à rien d'autre que lui-même, et un créateur de cinéma ne peut défendre son projet que par l'art qui lui est propre. »

Ces projets ont fait l'objet de synthèses évoquant de nouveau le droit d'auteur et une répartition plus égalitaire des profits. Une première synthèse de trois des motions précédentes avançait qu'un projet de film « est la rencontre de l'intention de créer un objet audiovisuel et de l'équipe qui en assure la dynamique et la responsabilité »¹⁶. Elle affirmait à la fois l'autogestion des « groupes de création » et une spécialisation des tâches entre « techniciens, acteurs, travailleurs, auteurs, réalisateurs et administrateurs », qui devaient élire leurs responsables. Ce projet de synthèse prévoyait des salaires minimum et l'attribution au groupe de création de la totalité des recettes jusqu'à l'amortissement du coût du film, puis d'une part des bénéfices. Il ne précisait pas comment ces bénéfices devaient être partagés. Les Etats généraux du cinéma ont finalement adopté une déclaration de droits du cinéma qui affirmait que « tout film terminé reste la propriété morale de son créateur » et que « tous les membres du groupe de création perçoivent leur salaire, et sont en plus intéressés aux revenus des œuvres de cinéma réalisées par le groupe. Au-delà d'un certain plafond, la part si l'on peut dire excédentaire des salaires les plus forts est mise obligatoirement en participation ».

Dans les semaines qui suivirent les événements de mai 1968, les réalisateurs se sont désolidarisés des autres participants aux Etats généraux en créant la Société des réalisateurs de films (SRF). Cette organisation a regroupé près de deux cent cinéastes. Comme les précédents groupements de réalisateurs, sa première et principale revendication portait sur la propriété cinématographique. Le « Programme d'action immédiate » de la SRF a défendu le droit moral accordé aux auteurs de films par la Convention de Berne et affirmé le primat du réalisateur sur les coauteurs définis par la loi de 1957. Ce texte attribuait au réalisateur la propriété « totale » d'un film au nom de sa « responsabilité » de toute la fabrication de l'œuvre :

¹⁵ On trouvait parmi eux Michel Cournot, Marcel Carné, Claude Lelouch, Robert Enrico, Jean-Gabriel Albicocco et Serge Roullet.

¹⁶ Voir « Projets de nouvelles structures », art. cit.

« Aux termes de la convention de Berne, la paternité d'un œuvre est reconnue à l'auteur qui peut "s'opposer à toute mutilation, déformation, ou modification, et à toute atteinte à l'œuvre, préjudiciable à son honneur, ou à sa réputation".

La loi du 11 mars 1957 donne une définition des auteurs d'un film, sans distinguer leur importance quant au film terminé.

La responsabilité du réalisateur doit être affirmée en premier lieu, sans mettre en cause le droit moral des co-auteurs (scénaristes, adaptateurs, dialoguistes et compositeurs). Cette responsabilité doit être définie comme engendrant la propriété artistique du réalisateur.

Pour être effective, cette responsabilité doit comporter obligatoirement le contrôle de la fabrication de l'œuvre à tous les stades, et, particulièrement, le contrôle du montage et de la finition, jusqu'à l'établissement d'une copie standard d'exploitation.

(...) l'affirmation de ce droit moral des réalisateurs sur leur œuvre n'a aucune corrélation avec les problèmes posés par le droit pécuniaire des co-auteurs sur le film.

Au-delà des aspects proprement juridiques, les réalisateurs de films déclarent solennellement qu'étant effectivement les responsables de leurs films, ils assumeront les conséquences de cette responsabilité. Mais qu'ils en revendiquent les droits. Et qu'ils mettent avant toute autre chose, avant toute autre discussion, avant toute autre réflexion, l'affirmation de leur totale propriété artistique sur leur œuvre¹⁷. »

La Société des réalisateurs de films a également fait sienne une autre revendication des sociétés d'auteur, la rémunération proportionnelle – rebaptisée « participation »¹⁸. La SRF a justifié cette participation en tant que « conséquence matérielle des droits moraux » et comme un corolaire de leur « responsabilité ». Cette participation n'était cependant pas limitée a priori aux auteurs, mais pouvait englober tous les travailleurs ou seulement les plus hauts salaires. Comme l'ont avancé les membres de la SRF, cette participation faisait des auteurs et d'autres travailleurs des coproducteurs des films. La SRF a également revendiqué la création d'un organisme national de perception de droits d'auteur auprès des salles de cinéma, comme l'avaient fait les sociétés d'auteurs auprès des gouvernements du Front populaire et de Vichy. Elle a également invoqué le droit de propriété des réalisateurs pour dénoncer la censure, ce qu'avaient déjà fait les participants à la Rencontre internationale des créateurs de 1956. Au nom de la « responsabilité des créateurs », la SRF a défendu le libre accès à l'activité de réalisateur et la possibilité pour les réalisateurs de choisir tous les collaborateurs de création en fonction de leurs capacités et des « affinités et des nécessités particulières de chaque œuvre ». Cette revendication avait été exprimée par de nombreux réalisateurs quelques années plus tôt, alors qu'ils dénonçaient les revendications des techniciens au sujet de leur convention collective. Eric Rohmer l'avait déjà justifié au nom de la propriété du réalisateur et de la loi du 11 mars 1957 :

« Je ne lis pas les règlements. Je ne crois pas à leur utilité. L'atout d'un technicien est sa compétence. A lui de faire en sorte de se rendre nécessaire. S'il l'est, je l'embauche, sinon je ne vois pas quelle force au monde pourrait me contraindre à lui inventer un travail qui n'est pas à faire, et, encore moins, comme un homme de métier accepterait pour être payé pour rien. Partout, l'accélération du progrès technique impose les notions d'adaptation et de reconversion. En tant qu'industrie, le cinéma n'échappe pas à la règle.

¹⁷ « Programme d'action immédiate », Société des réalisateurs de films, 1968, archives de la SRF.

¹⁸ *Ibid.*

Comme il est – par ailleurs – un art, on ne voit pas très bien, non plus, au nom de quoi le "réalisateur" (mal nommé puisque, en fait, il *conçoit* plus qu'il ne réalise : j'invente, je conçois ma mise en scène et ce sont l'opérateur, les comédiens, la monteuse, les gens du laboratoire qui donnent réalité à mes conceptions, les metteur sur pellicule), ce réalisateur donc – reconnu par la loi de mars 1957 comme jouissant, au même titre que l'auteur du scénario, de l'adaptation, des dialogues ou de la musique, de la propriété *artistique* du film – cet artiste, par conséquent, pourrait admettre d'autre mesure de ses capacités, de son talent, que son œuvre même. C'est elle qu'on brimerait – et le public pour qui elle est faite – en brimant l'auteur. Toute atteinte – même sous prétexte de justice sociale – aux droits de ce dernier est du vandalisme¹⁹. »

La SRF a exprimé les mêmes revendications au sujet de la propriété cinématographique tout au long des années 1970²⁰. Ses revendications autour de la rémunération proportionnelle n'ont pas abouti. Au début des années 1970, la question de la perception directe des droits d'auteur auprès des salles a été examinée par une commission du centre national de la cinématographie qui n'a jamais remis ses conclusions. En 1973, la SRF a de nouveau revendiqué une rémunération proportionnelle aux recettes des films en envisageant cette fois d'obtenir satisfaction *via* l'établissement d'un contrat-type entre les producteurs et les réalisateurs. Un contrat-type a été signé cinq ans plus tard par les principales sociétés d'auteurs, de producteurs, de distributeurs et homologué par le CNC. Ce contrat n'établissait pas une perception des droits d'auteurs dans les salles mais leur accordait une rémunération proportionnelle basée sur les sommes versées aux producteurs par les distributeurs. Ce contrat-type a été répudié trois ans plus tard par les organisations de producteurs et de distributeurs.

Les auteurs-salariés de la DGA

Dans les années 1960 et 1970, la DGA a revendiqué des droits proches de ceux défendus par les réalisateurs français dans le cadre de ses conventions collectives avec les organisations de producteurs de films.

A partir de 1963, la DGA a cherché à obtenir des *creative rights* censés accroître le pouvoir de ses membres par rapport aux producteurs et aux autres employés des sociétés de production²¹. L'initiative en revient à Elliot Silverstein, qui s'était préalablement indigné d'être exclu du montage d'un épisode de série télévisée. En novembre 1963, la DGA a alors mis en place un comité des *creative rights* composé de dix-huit membres et peu après présidé par Frank

¹⁹ « Sept questions aux cinéastes », *Cahiers du cinéma*, n°161-162, janvier 1965.

²⁰ Voir « Mémoire adressé le 20 août 1969 par la Société des Réalisateur de Films (SRF) à Monsieur le Ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles » ; « Texte soumis à l'assemblée générale extraordinaire du 6 janvier 1973 » ; Société des réalisateurs de films, *La Règle du jeu. Situation du cinéma français*, 1978 ; archives de la SRF.

²¹ Voir Lyndon Stambler, « Director's Cut » [en ligne], *DGA Quarterly*, printemps 2011, disponible sur <https://www.dga.org/CreativeRightsBill>, page consultée le 13 juillet 2017.

Capra. En 1964, ce comité a élaboré un « Bill of Creative Rights », qui définissait le réalisateur comme la personne qui « traduit un scénario, une histoire ou une idée sous la forme visuelle et sonore et qui arrange les images et les sons comme il lui semble bon ». La principale revendication de ce texte était le droit pour le réalisateur d'effectuer sa propre version du montage d'un film, alors baptisée le *director's cut*. A posteriori, Elliot Silverstein a justifié cette revendication afin que les réalisateurs soient reconnus comme « ceux qui faisaient les films »²². Selon lui, les réalisateurs peignaient le tableau et tout le reste n'était que des choses sur leurs palettes. Les revendications des réalisateurs en matière de *creative rights* et tout particulièrement du *director's cut* ont suscité des résistances de la part de l'Alliance of Motion Picture and Television Producers, qui craignait un allongement du temps de production et une augmentation des coûts. Les revendications de la DGA ont également suscité des protestations de la guilde du syndicat des monteurs de films, qui voyaient dans le *director's cut* une atteinte à leur autonomie²³. La DGA a néanmoins obtenu satisfaction à la fin de l'année 1964. Sa nouvelle convention collective garantissait à ses membres le droit au *director's cut*. Elle affirmait aussi leur pouvoir sur les interprètes et les techniciens, leur participation au casting des acteurs principaux, leur supervision de toutes les tâches du tournage et leur droit de modifier les scénarios dans la limite de leur champ d'expertise :

« It is understood that the term "Director" or "directing" includes directing all related functions and activities required for translating and transferring the premise, idea and/or concept of the audio-visual image. These directorial functions shall include but are not limited to:

1. Surveying and approving all locations and their use as they pertain to the directorial concept and need.
2. Directorial planning and breakdown of the shooting script.
3. Plotting the camera angle and composition within the frame.
4. Participation in determining the requirements of the set, costumes, make-up, props, etc. for their proper directorial perspective and mechanical functioning.
5. Participation in the final casting of all performers.
6. Rehearsing actors, extras, and any of the visual and audio devices necessary for the completion of the production.
7. Directing the action of all actors and extras.
8. Directing the dialogue as well as pre-recording and post-recording of dialogue.
9. Directorial supervision of the duties of the entire crew during the rehearsal and shooting periods.
10. Making such script changes as necessary, within his jurisdiction, for the proper audio-visual presentation of the production.
11. The right to the first cut. The Director's total function is to contribute creatively at all these above elements and to guide, mold, and integrate them into one cohesive dramatic and aesthetic whole.

²² Voir « Visual History with Elliot Silverstein. Interviewed by: Robert Markowitz » [en ligne] disponible sur le site de la DGA : <https://www.dga.org/Craft/VisualHistory/Interviews/Elliot-Silverstein.aspx> (page consultée le 12 juillet 2017).

²³ « DGA's "Bill of Rights," Thorn for Producers, Angers Editors Too », *Variety*, volume 236, n°3, 9 septembre 1964, p. 3.

(...) No one but a Guild Director shall direct all, or any part of a production, such as but not limited to: pre-recording; voice-over narration; final casting, approval of location, sets costumes, etc.; as well as principal photography, first cut and post-recording²⁴. »

Par la suite, lors des renégociations de sa convention collective, la DGA a obtenu de nouveaux *creative rights*²⁵. En 1973, ses membres se sont vus garantir le droit de ne pas être remplacés par une personne ayant préalablement participé à la production du film, ce qui était censé les protéger des interférences des producteurs. En 1981, ils ont obtenu le droit de choisir leur premier assistant. Selon Elliot Silverstein, cela permettait d'éviter que les assistants réalisateurs servent d'espions aux producteurs sur les tournages²⁶.

Toujours dans le cadre de ses conventions collectives, la DGA a défendu l'équivalent du droit de paternité garanti aux réalisateurs français par la loi du 11 mars 1957 et par la Convention de Berne. En 1964, la convention collective disposait que le nom du réalisateur devait apparaître sur toutes les publicités du film, ainsi qu'en dernier sur les génériques d'ouverture, en précisant la taille des caractères par rapport à ceux du titre et à la taille de l'affiche²⁷. La même convention collective disposait que les réalisateurs étaient les seules personnes à pouvoir bénéficier du titre de « *director* » sur les génériques et dans les publicités (à l'exception des directeurs de la photographie, qui avaient déjà la codification de cet intitulé de métier dans leur propre convention collective). En 1967 et en 1968, la DGA s'est opposée aux efforts de la guilde des scénaristes pour que ses membres disposent du monopole du *possessory credit*, c'est-à-dire du droit d'être crédités au génériques en employant l'expression « un film de » (« *A film by John Smith* ») ou « le film de » (« *John Smith's Moby Dick* »)²⁸. La guilde des scénaristes avait obtenu ce droit auprès de l'association des producteurs de films. La DGA a alors fait pression sur les producteurs de films pour qu'ils refusent ce droit aux scénaristes, puis intenté une action en justice afin que la convention collective des scénaristes soit suspendue jusqu'à la résolution de ce problème. Après l'échec de ses négociations avec les producteurs et le rejet de sa plainte, les membres de la DGA ont voté pour que leur lutte soit poursuivie devant les tribunaux et par tous les moyens possibles. En 1968, la DGA a annoncé qu'elle ne négocierait plus avec l'association des producteurs et que ses membres refuseraient de travailler pour des sociétés ne satisfaisant pas ses revendications. Dans son compte-rendu de

²⁴ Ira Marvin, « The Directors' "Bill of Rights" », *Action!*, vol. 1, n°1, 1966.

²⁵ Voir L. Stambler, « Director's Cut », art. cit.

²⁶ Voir « Visual History with Elliot Silverstein. Interviewed by: Robert Markowitz », art. cit.

²⁷ Voir « Directors' Guild of America, Inc. Basic agreement of 1964 ». On a consulté cette convention à la bibliothèque de UCLA.

²⁸ Voir Delbert Mann, « Special report: the credit debate », *Action!*, vol. 3, n°3, mai-juin 1968 ; C.L. Fisk, « The Role of Private Intellectual Property Rights in Markets for Labor and Ideas », art. cit.

cette lutte, le président de la DGA, Delbert Mann, a justifié ses revendications en citant une lettre de David Lean. Selon Delbert Mann, cette lettre résumait bien le litige et offrait une belle définition de la fonction d'un véritable *filmmaker*. Comme les membres de la Société des réalisateurs de films à la même période, David Lean justifiait le droit de propriété des réalisateurs par leur pouvoir et leur responsabilité en matière de fabrication des films :

« We directors who have possessory credits have hard-earned them over many years for good reason, we are paid big money because we bring audience-pulling star quality to our films as a whole. We bring it by our personal influence over all including the writer. As a typical example take my own latest case, "David Lean's film of *Doctor Zhivago*." I worked one year with the writer. Unlike him I directed not only the actors but the cameraman, set designer, costume designer, sound men, editor, composer and even the laboratory in their final print. Unlike him I chose the actors, the technicians, the subject and him to write it. I staged it. I filmed it. It was my film of his script which I shot when he was not there. If a director, writer or producer cannot claim such over all responsibility it should not be called his film. If he can, it truly is his film²⁹. »

Sur le plan économique, la guild des réalisateurs s'est battue pour une hausse des rémunérations sous la forme de salaires minimums et d'une part des recettes de diffusion des films. A partir de 1960, les membres de la DGA ont obtenu des rémunérations complémentaires – dites *residuals* – lors de la diffusion de leurs films à la télévision³⁰. Ces sommes étaient versées aux membres de la DGA par son intermédiaire. A partir de 1969, une fraction de ces rémunérations a servi à financer une mutuelle de santé au bénéfice des membres de l'organisation. En 1971, la guild a obtenu des *residuals* pour la diffusion des films sur les chaînes de télévision payante et sous forme de cassettes vidéo.

Dans les années 1960 et 1970, la DGA a donc revendiqué des droits proches de ceux obtenus ou revendiqués par la SRF, en affirmant comme elle la qualité de propriétaire et de *filmmaker* de ses membres. Toutefois, la DGA n'a pas réclamé le droit de contrôler le montage définitif des films, comme le garantissait aux réalisateurs français le droit moral codifié par la loi du 11 mars 1957. Une telle revendication était légalement incompatible avec le statut de salariés des membres de la DGA, qui leur garantissait le droit aux conventions collectives. En 1965, Otto Preminger et l'ancien président de la DGA, George Stevens, ont porté plainte contre le remontage de leurs films et leurs interruptions publicitaires lors de leur passage à la télévision³¹. Le premier a affirmé que la modification de son film portait atteinte à sa réputation,

²⁹ D. Mann, « Special report: the credit debate », art. cit.

³⁰ Voir A. Paul et A. Kleingartner, « Flexible Production and the Transformation of Industrial Relations in the Motion Picture and Television Industry », art. cit. Voir aussi l'historique de la DGA proposé sur son site, disponible sur <https://www.dga.org/The-Guild/History.aspx?Decade=1960s&Year=1960> (page consultée le 2 août 2017).

³¹ Voir P. Decherney, *Hollywood's copyright wars*, op. cit., p. 124-127.

aux mérites artistiques et à la valeur commerciale de son film, tout en désinformant le public. Les tribunaux donnèrent tort aux deux réalisateurs. Comme on le verra plus loin, la guildes des réalisateurs a cherché à obtenir la codification d'un droit moral lors de l'adhésion des Etats-Unis à la Convention de Berne.

Anciens et nouveaux représentants des réalisateurs

En France, les Etats généraux du cinéma et la création de la SRF ont entraîné un rapide renouvellement générationnel de la représentation professionnelle des réalisateurs. La création de cette nouvelle organisation a cependant impliqué qu'elle réunisse des cinéastes aux positions très éloignées dans le champ. La DGA, qui disposait déjà du monopole de la représentation des réalisateurs hollywoodiens, a connu un renouvellement générationnel plus progressif.

La Société des réalisateurs de films a parfois été présentée a posteriori comme une création ou un héritage de la Nouvelle Vague³². Nombre de ses fondateurs peuvent en effet être associés à ce groupe aux définitions variées, qui peut être restreint aux critiques des *Cahiers du cinéma* passés avec succès à la réalisation ou regrouper la nouvelle génération de cinéastes entrés en activités pendant les années 1950 et 1960. Tout d'abord, ses fondateurs étaient très nombreux à avoir réalisé leurs premiers longs métrages dans ces deux décennies. 18 des 21 membres de son conseil d'administration avaient réalisé leurs premiers longs métrages de fiction entre 1957 et 1967³³. La création de la Société des réalisateurs de films a ainsi marqué un renouvellement de la représentation professionnelle des cinéastes. L'affiliation de la SRF à la Nouvelle Vague se justifie également par la présence parmi ses cofondateurs de nombreux réalisateurs liés aux *Cahiers du cinéma* à l'époque où cette revue défendait sa « politique des auteurs ». Son premier conseil d'administration a réuni le cofondateur et rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* Jacques Doniol-Valcroze et d'autres critiques et/ou rédacteurs en chefs comme Jacques Rivette, Luc Moullet et Pierre Kast. Toujours parmi les membres du premier conseil d'administration de la SRF, on trouvait des réalisateurs connus de la Nouvelle Vague et défendus par les *Cahiers du cinéma* (Jacques Rivette, Jacques Rozier, Jean-Daniel Pollet).

³² Voir Olivier Thévenin (ed.), *La S.R.F. et la Quinzaine des Réalisateurs. 1968-2008. Une construction d'identités collectives*, Montreuil, Aux lieux d'être, 2008.

³³ Le premier conseil d'administration de la SRF réunissait Robert Enrico (président), Louis Malle, Jacques Doniol-Valcroze, Philippe de Broca, Alex Joffé, René Allio (vice-présidents), Jean-Gabriel Albicocco, Jacques Deray, Pierre Kast, Jacques Poitrenaud, Luc Moullet (membres du bureau), Jacques Rivette, Jacques Rozier, Jean-Daniel Pollet, Jean-Paul Rappeneau, Claude Lelouch, Michel Cournot, Marcel Carné, Louis Daquin, Philippe Arthuys et Jean Becker (membres du conseil). Les membres de ce conseil d'administration avaient été listés par Sonia Bruneau dans *Ibid.*, p. 51. On a récolté la liste des membres de la SRF dans ses archives.

Certains membres de ce conseil d'administration avaient collaboré avec les plus grands noms de la Nouvelle Vague. Philippe de Broca avait été l'assistant de François Truffaut et de Claude Chabrol. Philippe Arthuys avait composé des musiques de films de Jean-Luc Godard et de Jacques Rivette, dont il a également été l'assistant. Outre ces membres de son conseil d'administration, la SRF comptait comme premiers membres d'autres collaborateurs des *Cahiers du cinéma* comme Alexandre Astruc, Charles Bitsch, Jean-Louis Comolli, André S. Labarthe et Eric Rohmer.

Si de jeunes cinéastes proches des *Cahiers du cinéma* ont effectivement été nombreux parmi les fondateurs de la SRF, ils sont loin d'avoir été les seuls. L'organisation comptait environ 180 adhérents en 1968. Son conseil d'administration comptait quelques réalisateurs de générations antérieures à celle de la Nouvelle Vague : Louis Daquin, Marcel Carné et Alex Joffé, dont les premiers longs métrages datent des années 1930 et 1940. C'était aussi le cas d'autres membres de la SRF en 1968, comme Robert Bresson, Hervé Bromberger, Norbert Carbonnaux, Yves Ciampi, Jean Delannoy, Jean-Paul Le Chanois et Pierre Prévert. Plusieurs d'entre eux avaient précédemment été membres ou dirigeants d'organisations professionnelles de réalisateurs. A l'époque de la négociation de la loi du 11 mars 1957, Louis Daquin et Yves Ciampi avaient présidé le syndicat des techniciens et Jean-Paul le Chanois celui des scénaristes. Ce dernier et Jean Delannoy avaient appartenu au conseil d'administration de l'Association des auteurs de films, ce qui était peut-être le cas d'autres adhérents de la SRF en 1968³⁴. Dix des premiers membres de la Société de la SRF avaient participé à la Rencontre internationale des créateurs de films de 1956³⁵. Les cinéastes qui avaient milité au sein d'autres organisations professionnelles ont pu contribuer à diffuser les revendications antérieures des cinéastes au sujet du droit d'auteur ou de la responsabilité des créateurs auprès de cinéastes enclins à y adhérer en raison de leur défense d'une « politique des auteurs » et de leurs expériences de critique et de cinéastes. On sait au moins que le 25 juin 1968, lors de la première assemblée générale de la SRF, Jean-Paul Le Chanois est intervenu pour présenter l'Association des auteurs de films³⁶.

Les premiers membres de la SRF se différenciaient non seulement sur le plan générationnel, mais aussi par les positions qu'ils occupaient dans le champ du cinéma. En 1968, l'organisation comptait comme président d'honneur Robert Bresson et comme membres d'autres cinéastes consacrés comme Marcel Carné. Tous deux avaient été récompensés du prix

³⁴ On n'a pas eu accès à une liste des membres du conseil d'administration de l'Association des auteurs de films.

³⁵ Il s'agit de Hervé Bromberger, Louis Daquin, Jean Delannoy, Alex Joffé, Pierre Kast, Le Chanois, André Michel, Paul Paviot, Pierre Prévert et Alain Resnais.

³⁶ Voir Sébastien Layerle, *Caméras en lutte en Mai 68*. « Par ailleurs le cinéma est une arme... », Paris, Nouveau Monde, 2008, p. 45.

Louis Delluc et sélectionnés et primés au festivals de Cannes et de Venise entre les années 1930 et les années 1950. La SRF comptait également des réalisateurs plus jeunes en voie de consécration : Louis Malle, Alain Resnais et Claude Lelouch, entrés en activité dans les années 1950 et 1960, avaient déjà été récompensés par des prix nationaux et internationaux prestigieux. Le président de la SRF, Robert Enrico, avait obtenu l'Oscar du meilleur court-métrage en 1964 et le Prix Jean-Vigo pour son premier long-métrage. Dès sa création, la SRF a également rassemblé des cinéastes à grand succès public mais peu appréciés par les critiques et festivals de cinéma. Son conseil d'administration comptait des réalisateurs à succès comme Alex Joffé, Jacques Deray, Jacques Poitrenaud et Jean Becker. Dans les années 1960, ils avaient tous réalisé des comédies ou films policiers vus par plus d'un million de spectateurs et interprétés par des vedettes de l'époque (Bourvil, Louis de Funès, Jean-Paul Belmondo etc.). Un autre adhérent de la SRF, Henri Verneuil avait réalisé plus de vingt films dépassant le million de spectateurs au cours des quinze années précédentes. Son plus gros succès, *La Vache et le Prisonnier*, avait réuni près de 9 millions de spectateurs en 1959, soit environ vingt fois plus que *Les 400 coups*, sorti la même année. La SRF rassemblait enfin des cinéastes très peu visibles et connus des spectateurs et critiques. Près d'un tiers des premiers membres de la SRF n'avaient réalisé que des courts-métrages. Certains d'entre eux rencontreront plus tard de grands succès auprès des spectateurs ou des critiques, comme André Téchiné et Patrice Leconte. Mais la majorité des réalisateurs de court-métrages qui ont adhéré à la SRF en 1968 n'ont pas connu de tels succès par la suite, certains d'entre eux ne passant jamais à la réalisation de longs-métrages.

Le nombre et la diversité des membres de la SRF étaient des conditions de possibilité de la création de cette nouvelle organisation professionnelle. A contrario, comme l'ont montré Laurent Jeanpierre, Isabelle Mayaud et Séverine Sofio, une nouvelle organisation de commissaires d'exposition peine à être reconnue en raison de la non-représentativité des candidats à la fonction de porte-parole, de divisions entre les commissaires, et de la concurrence d'une organisation professionnelle d'artistes³⁷. La SRF devait quant à elle s'imposer dans un espace de négociation où les réalisateurs étaient déjà représentés par la SACD et la CGT et où ces dernières et les organisations de producteurs pouvaient remettre en cause sa représentativité. La SRF était également concurrencée par l'association des Etats généraux du cinéma, créée au même moment. Refusant quant à eux de dialoguer avec « L'Etat bourgeois », les membres de l'association des Etats généraux avaient remis en cause les hiérarchies interprofessionnelles du

³⁷ Voir Laurent Jeanpierre, Isabelle Mayaud et Séverine Sofio, « Représenter les commissaires d'exposition d'art contemporain en France : une intermédiation collective impossible ? », *Le Mouvement Social*, 2013, n° 243, p. 79-89.

cinéma. Enfin, la volatilité du capital symbolique et politique lors de cette période de crise cinématographique et politique – un phénomène déjà mis en évidence par Boris Gobille dans le cas des écrivains – encourageait les fondateurs de la SRF à obtenir le soutien de cinéastes aux trajectoires les plus variées³⁸. Cette quête de représentativité dans un espace concurrentiel apparaît dans une prise de position du premier président de la SRF, Robert Enrico, lors de sa première assemblée générale :

« Nous avons voulu réunir tous les réalisateurs de films sous forme d'une association : non pas pour refaire les Etats Généraux, non pas pour constituer un nouveau syndicat, non pas pour accaparer l'appareil cinématographique à notre avantage, mais pour dialoguer, faire valoir les droits de la création cinématographique et faire qu'on nous entende aussi. Notre programme, c'est nous qui devons l'établir ensemble (...). A partir du moment où nous reconnaissons que le cinéma est malade, nous avons le devoir de nous battre pour faire valoir notre opinion, et que donc cette association doit être un instrument de combat, et comme l'ont dit certains, peut-être une quatrième force, face aux diverses instances privées, officielles ou syndicales qui jusqu'à présent ont géré les affaires cinématographiques sans nous consulter³⁹. »

Pour unir un Robert Bresson, un Henri Verneuil, un Jean-Paul Le Chanois et un Luc Moullet, quoi de mieux que la plus vieille revendication des réalisateurs, le pouvoir, le prestige, l'argent, bref, la propriété des auteurs ? La défense du statut d'auteur et du droit associés étaient aussi d'autant plus pressante que le statut d'auteur des réalisateurs étaient remis en cause pour certains participants aux Etats généraux du cinéma, et parfois sur le lieu de travail des réalisateurs. Trente ans plus tard, Luc Moullet se souvient que « [la mobilisation de 1968] a aussi créé des tensions au cours du tournage de mon premier film post-Mai : tous mes acteurs et tous mes techniciens voulaient prendre le pouvoir⁴⁰. »

A la même période, la Directors Guild of America disposait du monopole de la représentation syndicale des réalisateurs de cinéma travaillant pour de grandes et moyennes sociétés hollywoodiennes. Ce monopole datait de la première convention collective signée en 1938 entre la Screen Directors Guild et l'association des producteurs de films, qui disposait que 80% des réalisateurs et assistant-réalisateurs qu'elles employaient devaient être membres de la guild. La guild des réalisateurs a également obtenu le monopole de la représentation professionnelle des réalisateurs de télévision, suite à une longue lutte avec un syndicat

³⁸ Boris Gobille, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968. Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2005, n° 158, p. 30-61.

³⁹ Cité par Sonia Bruneau dans Olivier Thévenin (ed.), *La S.R.F. et la Quinzaine des Réalisateurs. 1968-2008. Une construction d'identités collectives*, op. cit., p. 52.

⁴⁰ Voir Stéphane Bouquet, Matthieu Orléan, Thierry Lounas, Gabrielle Hachard, Bernard Bénoliel, « Questionnaire : 68, et moi, émois, et nous », *Cahiers du cinéma*, hors-série n°23, 1998, p. 30-37.

concurrent dans les années 1950 puis à leur fusion en 1960⁴¹. En 1968, l'organisation comptait 3 418 membres, dont 2 119 réalisateurs⁴². Un peu plus de la moitié d'entre eux étaient domiciliés sur la côte Ouest des Etats-Unis, où était concentrée l'industrie cinématographique, tandis que les autres membres étaient principalement en activité à New York, où était concentrée la production télévisuelle. Les quelques mille réalisateurs de cinéma membres de la guilde avaient sans doute des trajectoires cinématographiques très variées – ce que l'on ne peut décrire de manière précise en l'absence d'une liste des membres de l'organisation et surtout de leur nombre important. Toujours en 1968, neuf réalisateurs de cinéma siégeaient au sein de son conseil d'administration, aux côtés de onze réalisateurs de télévision et de dix assistants-réalisateurs⁴³.

Au moment où la création de la SRF en 1968 suscitait un grand renouvellement de la représentation professionnelle des cinéastes français, le conseil d'administration de la Directors Guild of America demeurait majoritairement composé de réalisateurs en fin de carrière. Sept des neuf réalisateurs avaient tourné leurs premiers longs-métrages entre les années 1910 et les années 1940. Le vétéran d'entre eux était le premier président de la DGA, King Vidor. Ce dernier n'avait plus réalisé de film de cinéma depuis la fin des années 1950, tout comme un autre membre du conseil d'administration, H. C. Potter. Les plus jeunes membres du conseil d'administration de la guilde étaient Delbert Mann et Elliot Silverstein, qui avaient réalisé leurs premiers longs métrages de cinéma en 1955 et en 1966 après avoir travaillé pour la télévision pendant quelques années. La plupart des cinéastes du conseil d'administration de la guilde avaient réalisé un grand nombre de films, ce qui n'était vraisemblablement pas le cas de tous ses membres. Comme la SRF, la DGA comptait plusieurs réalisateurs très reconnus par les critiques et les professionnels du cinéma. Delbert Mann, Mark Robson, George Stevens, King Vidor et Robert Wise avaient tous été sélectionnés ou récompensés par l'Oscar du meilleur réalisateur et sélectionnés aux festivals internationaux de Cannes, Venise ou Berlin. Le président de la guilde, Delbert Mann, avait reçu la Palme d'or du festival de Cannes en 1955 pour le film *Marty*, également récompensé des Oscars du meilleur réalisateur et du meilleur film. Son successeur à la présidence de l'organisation, Delbert Mann, venait d'être récompensé des mêmes Oscars pour *West Side Story*. La plupart des cinéastes du conseil d'administration de la guilde avaient rencontré de grands succès en salles. Trois membres du conseil

⁴¹ Voir Amy Dawes, « A More Perfect Union » [en ligne], *DGA Quarterly*, printemps 2011, disponible sur <http://www.dga.org/Merger> (page consultée le 5 juillet 2017) ; « Directors Fought Hard, Long for Guild », art. cit.

⁴² « Latest head-count of DGA members », *Action!*, vol. 3, n°1, janvier 1968.

⁴³ On a récolté les listes des membres des conseils d'administration de la DGA dans son magazine, *Action!*.

d'administration de la DGA avaient réalisé l'un des 25 films les plus vus dans les salles américaines des années 1950 ou 1960 : George Stevens (*Giant*, 1956), Robert Wise (*West Side Story*, 1961) et Mark Robson (*Valley of the Dolls*, 1967). D'autres réalisateurs du conseil d'administration de la DGA étaient beaucoup moins reconnus par les instances de consécration cinématographiques. C'est le cas par exemple de Delmer Daves, qui a réalisé une trentaine de films noirs et de westerns entre 1943 et 1965, ainsi que de Lesley Selander, réalisateur de 107 westerns sortis entre 1936 et 1967 et dont la seule distinction connue est une nomination à un prix de la DGA pour la réalisation d'un épisode de la série télévisée *Lassie*.

A la fin des années 1960, le conseil d'administration de la DGA se distinguait ainsi de celui de la SRF par la surreprésentation de réalisateurs en fin de carrière et par l'absence de nouveaux entrants et de cinéastes en voie de consécration. On peut avancer plusieurs explications à cette différence. En premier lieu, la mobilisation du monde du cinéma français en Mai 1968 a permis l'engagement dans des luttes politiques et syndicales de cinéastes auparavant éloignés des organisations professionnelles. En outre, le monde du cinéma hollywoodien n'a pas connu le même renouvellement générationnel que celui qui a marqué le cinéma français à la fin des années 1950 et au début des années 1960. Souvent rapproché de la Nouvelle Vague française, les cinéastes du « Nouvel Hollywood » ont accédé à la réalisation et à la consécration environ une décennie après leurs homologues français et étaient peu connus à la fin des années 1960⁴⁴. Pour finir, dans les années 1960, les cinéastes dits « indépendants », qui travaillaient pour de petites sociétés de production et/ou réalisant des films à petits budgets n'étaient pas membres de la guilde. Le financement modeste de leurs films ne leur permettait pas aisément de respecter les normes des conventions collectives en matière d'emploi et de rémunération, qu'il s'agisse de celle des réalisateurs ou de celles des acteurs et des techniciens. Ces normes ont été dénoncées par plusieurs cinéastes indépendants qui avaient commencé leur carrière dans les années 1960, comme Brian de Palma, Robert Downey, Roman Polanski et les membres du New American Cinema Group⁴⁵. Le conseil d'administration de la DGA a néanmoins connu un renouvellement progressif dans les années 1960 et 1970. Le comité formé dans les années 1960 pour négocier les *creative rights* des réalisateurs comptait, outre Frank Capra et Elliot Silverstein, de nouveaux entrants comme Ralph Nelson, Sydney Pollack et

⁴⁴ Sur le Nouvel Hollywood, voir J. Duval, *Le Cinéma au XXe siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, op. cit. p. 167-169 et 186-191 ; Geoff King (ed.), *New Hollywood cinema*, op. cit. ; Jon Lewis (ed.), *The New American Cinema*, op. cit.

⁴⁵ Voir par exemple Joseph Gelmis, *The film director as superstar*, New York, Doubleday, 1970, p. 31, 37 et 154.

Robert Altman⁴⁶. Entre 1970 et 1974, le conseil d'administration et d'autres conseils de la DGA ont été rejoints par des cinéastes dits du Nouvel Hollywood comme Mike Nichols, Francis Ford Coppola et William Friedkin, ainsi que par l'un des réalisateurs les plus connus du genre de la blaxploitation, Gordon Parks. D'autres réalisateurs du Nouvel Hollywood se sont ensuite investis dans les luttes autour du droit moral des années 1980 et 1990.

L'auteur mis à nu par ses ex-prétendants mêmes

Au moment où la Société des réalisateurs faisait du droit de propriété des réalisateurs son cheval de bataille et où la DGA défendait des droits proches de ceux obtenus ou revendiqués par les réalisateurs français, quelques cinéastes français et américains ont remis en cause la notion d'auteur de film et/ou la propriété cinématographique. Leurs prises de position contredisaient leurs attitudes précédentes à l'égard de la notion d'auteur. Elles ont été favorisées par leurs trajectoires cinématographique, leur politisation et de leurs relations avec des avant-gardes esthétiques et politiques.

Politiques de la mort de l'auteur

A notre connaissance, les cinéastes qui ont dénoncé la propriété des films et la notion d'auteur à la fin des années 1960 étaient les premiers à le faire. Leurs motivations étaient plus ou moins politisées. Certains entre eux ont questionné la notion d'auteur sans remettre en cause la propriété des œuvres.

Jacques Rivette a dénoncé la notion d'auteur de film dans une interview publiée dans les *Cahiers du cinéma* en septembre 1968, quelques semaines après avoir participé aux Etats généraux du cinéma et à la création de la SRF⁴⁷. Interrogé sur la possibilité d'un cinéma révolutionnaire, Jacques Rivette a répondu qu'un tel cinéma impliquait une rupture avec « l'esthétique bourgeoise » et en premier lieu avec l'idée qu'un film était l'expression et la création personnelle d'un auteur. Il a opposé à cette conception du cinéma des films dont la valeur révolutionnaire était indépendante de leur auteur et des personnes participant à leur création. Selon lui, de tels films impliquaient la passivité du réalisateur :

⁴⁶ Voir L. Stambler, « Director's Cut », art cité ; « Pictures: Producers "Interfere" Too Much », *Variety*, volume 234, n°1, 26 février 1964, p. 5.

⁴⁷ Voir Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Sylvie Pierre, « Le temps déborde. Entretien avec Jacques Rivette », *Cahiers du cinéma*, n°204, septembre 1968, p. 6-21.

« Cahiers : Croyez-vous que le cinéma soit utile ? qu'un cinéma révolutionnaire puisse exister ?

Rivette : Je crois qu'un cinéma révolutionnaire, ça ne peut être qu'un cinéma "différentiel", un cinéma qui remette en question le reste du cinéma. Mais en France, en tout cas, par rapport à une révolution possible, je ne crois pas à un cinéma révolutionnaire au premier degré, qui se contente de prendre la révolution comme sujet.

Un film comme "Terre en transe", qui prend comme sujet la révolution, est aussi vraiment un film révolutionnaire ; c'est toujours idiot de faire des suppositions, mais je ne crois pas que ça puisse exister maintenant en France. Les films qui se contentent de prendre la révolution pour sujet se subordonnent aux idées bourgeoises de contenu, de message, d'expression ; or, la seule façon de faire un cinéma révolutionnaire en France, c'est de faire qu'il échappe à tous les clichés de l'esthétique bourgeoise : à l'idée, par exemple, qu'il y a un auteur du film qui s'exprime. La seule chose qu'on puisse faire en France en ce moment, c'est d'essayer de nier que le film soit une création personnelle. Je crois que "Playtime" est un film complètement révolutionnaire, malgré Tati ; le film a complètement effacé le créateur. Dans les films, ce qui est important, c'est le moment où il n'y a plus d'auteur du film, plus de comédiens, même plus d'histoire, plus de sujet, plus rien que le film lui-même qui parle, et qui dit quelque chose qu'on ne peut pas traduire. Le moment où il devient le discours d'un autre, ou d'autre chose qui ne peut pas être dit parce que, justement, c'est au-delà de l'expression. Et je crois qu'on ne peut y arriver qu'en essayant d'être le plus passif possible aux différents stades, en n'intervenant jamais pour son compte, mais au nom de cette autre chose qui n'a pas de nom⁴⁸. »

Les critiques des *Cahiers du cinéma*, qui ne renonçaient pas si facilement à une Politique des auteurs qui avait fait la notoriété de leur revue, ont opposé à la passivité revendiquée par Jacques Rivette le caractère « actif » d'Ingmar Bergman et sa qualité de « démiurge ». L'interviewé a persisté en dissociant les films de d'Ingmar Bergman de sa vision du monde et en opposant au « génie » de Bergman la méthode de la création collective :

« Cahiers. C'est pourtant quelque chose qui arrive très souvent chez Bergman par exemple, alors qu'il est au contraire très actif, qu'il est un véritable démiurge.

Rivette. C'est vrai, mais j'ai l'impression pourtant que Bergman est quelqu'un qui écrit des scénarios sans se poser jamais de question sur le sens de ce qu'il est en train d'écrire ; on a beaucoup parlé des "lieux communs" de "Persona" par exemple ; mais ce qui est important dans "Persona", c'est justement qu'au-delà de tous ces lieux communs qui ont fait partir Bergman, il n'a pas empêché le passage de cette "autre chose", précisément peut-être parce qu'il ne remet pas en question ce qu'il a envie de tourner, qu'il le tourne comme ça. D'une certaine façon, il accepte d'être seulement un intermédiaire : les films de Bergman, c'est tout à fait autre chose que la vision du monde de Bergman, dont tout le monde se fiche. Ce qui parle dans les films de Bergman, ce n'est pas Bergman, c'est le film, et c'est ça qui est révolutionnaire, parce que c'est ça qui me paraît remettre en cause le plus profondément tout ce qui justifie le monde tel qu'il est et tel qu'il nous dégoûte.

Cahiers. Est-ce qu'on ne retombe pas là sur la notion d'"auteur" assez fort pour laisser parler le film ?

Rivette. Pas forcément ; je crois qu'il y a beaucoup de méthodes. Le "génie" de Bergman est une méthode, mais l'absence de génie peut en être une, aussi efficace. Le fait d'être un collectif par exemple...

Cahiers. Ne croyez-vous pas que c'est un mythe ?

Rivette. Non, je ne crois pas. Je sais bien que Bulle et Jean-Pierre, avec un autre metteur en scène cela aurait donné tout autre chose, en dehors de toute question de talent ou quoi que ce soit ; ça n'a rien à voir, c'est un ensemble de réactions presque physiques, biologiques ; ça n'a plus rien à voir avec l'intelligence⁴⁹. »

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

Dans une interview parue en 1969 dans *Tribune socialiste*, Jean-Luc Godard a remis en cause la notion d'auteur en défendant une conception politisée de la valeur des films⁵⁰. Il a valorisé les films tournés pendant les luttes de Mai 1968 pour leur point de vue distinct des films commerciaux. Le réalisateur de *La Chinoise* prônait une réinvention du langage (cinématographique) en considérant que seuls les journaux chinois montraient des gens au travail et des travailleurs à la chaîne. Pour Jean-Luc Godard, produire des films politiquement justes impliquait une remise en cause de la division du travail cinématographique et des rapports de pouvoir entre les professionnels, les non-professionnels et les spectateurs de cinéma. Comme il l'a déclaré à la *Tribune socialiste*, « Les films doivent être faits par des groupes sur une idée politique. Car de la même manière que les cours, on les réécrit avec les lycées, de la même manière, je crois qu'il faut faire les films avec ceux qui les voient. » Jean-Luc Godard a opposé cette conception de la division du travail cinématographique à la notion d'auteur de film, qu'il a assimilé à une forme de domination capitaliste :

« *La Chinoise*, c'était un film réformiste. Il montre mes défauts. Il prouve que je n'ai pas su m'allier avec les gens qu'il fallait et que j'ai préféré travailler seul en poète, en disant : ils ne comprennent pas, mais faisons-le quand même. Et puis, il montre aussi leurs défauts puisqu'ils voyaient un certain spectacle sur l'écran, comme si ce qu'il y a sur l'écran représente la vie.

Faire un film fait partie d'une certaine lutte. Et si l'on dit que l'on s'allie à cette lutte il faut bien voir où l'on est et si l'on est capable d'y aider.

Pour filmer d'une manière politiquement juste, il faut se lier aux gens dont on pense qu'ils sont politiquement justes. C'est-à-dire ceux qui sont opprimés, qui subissent la répression et qui combattent cette répression. Et se mettre à leur service. Apprendre en même temps que leur apprendre. Abandonner de faire des films. Abandonner la notion d'auteur, telle qu'elle était. C'est là qu'on voit la trahison, le révisionnisme intégral. La notion d'auteur est une notion complètement réactionnaire. Elle ne l'était peut-être pas à des moments où il y avait un certain progressisme des auteurs par rapport à des patrons féodaux. Mais à partir du moment où l'écrivain ou le cinéaste dit : moi je veux être le patron parce que je suis le poète et que je sais, alors là c'est complètement réactionnaire. Dans le Paradis socialiste, celui qui voudra être cinéaste ne le sera pas forcément. Il le sera si c'est bon pour tous. Moi, ça ne me fait rien⁵¹. »

En commentant l'interdiction d'une pièce de théâtre d'Armand Gatti, Jean-Luc Godard a également reproché aux metteurs en scène de théâtre de ne pas remettre en cause leur statut d'auteur et la division du travail entre le metteur en scène et les ouvriers du théâtre :

« Le vrai problème posé par l'interdiction de la pièce de Gatti, c'est que justement, comme à Avignon, les problèmes culturels ne sont pas intéressants si les gens s'enferment dans leur culture. La seule chose à faire en faveur de Gatti c'était de faire une grève active, d'arrêter les spectacles. Mais ni Sartre, ni Marguerite Duras ne l'ont fait. Ils n'y ont même pas pensé alors que c'était le seul moyen de faire quelque chose. Arrêter la pièce et tous les soirs faire un meeting. Et puisque les ouvriers disaient qu'ils ne voulaient pas faire la grève

⁵⁰ Jean-Paul Fargier et Bernard Sizaïre, « Deux heures avec Jean-Luc Godard », *Tribune socialiste*, 23 janvier 1969.

⁵¹ *Ibid.*

parce qu'on ne les consultait jamais quand on choisit la pièce, alors on aurait dit à Wilson : pourquoi vous ne les consultez jamais ? Et le mois suivant, c'est Wilson qui tient la rampe et qui fait tous les trucs et ce sont les ouvriers du TNP qui choisissent la pièce et qui la montent. Et c'est Terzieff qui fait la secrétaire. On essaie comme ça. Alors les machinistes voient que ce n'est pas si facile de choisir les pièces, de les monter, etc. On avance comme ça. Ils ne seraient pas chassés. Ils ont des statuts. Wilson risque moins en faisant ça qu'un ouvrier de Citroën qui débraye. Mais ils ne veulent pas changer leur manière, leurs méthodes de vie. Ils préfèrent aller supplier un patron de leur donner de l'argent pour faire leur chef-d'œuvre. Ils réagissent en fonctionnaires. Ils ont les drames des fonctionnaires. Ils réagissent en "auteurs" : moi je possède mon langage à moi tout seul, je vais l'étudier tout seul, je n'ai pas besoin d'écouter le voisin. Eh bien moi, après dix ans de cinéma, je me suis aperçu que si je n'avais pas de voisin, je ne pouvais plus rien dire ⁵² ! »

Pour finir, Jean-Luc Godard a défini la gauche véritable, celle des opprimés, en l'opposant à une gauche agissant en auteur :

« Il n'y a pas beaucoup de vraie gauche en Europe. La vraie gauche, c'est tous les gens opprimés : le SDS en Allemagne, les groupuscules ici. Les autres ce sont des "auteurs". Même les PSU, ils ont une notion d'auteur de la gauche. Dès qu'il y a contestation dans les lycées, sur dix profs PSU il n'y en a qu'un qui est vraiment avec les lycéens. Ils ont tous cette notion d'auteur. Ils ne veulent pas essayer de travailler à faire des cours avec quelqu'un. Ils pensent que sur les cours à donner il n'y a pas à travailler avec les autres, qu'ils savent tout. La vraie gauche, c'est celle qui essaie de ne plus être "auteur"⁵³. »

Dans ce texte, Jean-Luc Godard a critiqué la notion d'auteur sans évoquer la question de la propriété des films. En 1970, il a néanmoins reproché à la SRF, dont la première revendication était le droit de propriété artistique du réalisateur, de « faire sa révolution bourgeoise » avec deux cents ans de retard sur les événements⁵⁴.

Des cinéastes américains ont remis en cause la notion d'auteur et la propriété des films à peu près à la même période. Comme Jean-Luc Godard et Jacques Rivette, Jonas Mekas a critiqué l'appropriation des films en défendant les vertus politiques du cinéma. Dans un texte non publié écrit en juillet 1970, Jonas Mekas a dénoncé les militants ou gauchistes (« *radicals* ») qui dénonçaient l'art plutôt que la propriété des œuvres d'art⁵⁵. Quelques années plus tôt, le même cinéaste avait critiqué la notion d'auteur pour d'autres raisons. Dans un texte paru en février 1966 dans *Village Voice*, le cinéaste a valorisé l'anonymat revendiqué par Andy Warhol, par des écrivains et par les groupes d'artistes USCO et Fluxus⁵⁶. Jonas Mekas voyait dans l'anonymat des œuvres un moyen d'améliorer leur appréciation et leur valeur :

« When USCO had their show, not very long ago, at the Cinematheque, they stressed their anonymity. "In a world of simultaneous operations, you do not have to be the first to be

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Voir Marcel Martin, « Le groupe "Dziga Vertov" », *Cinéma 70*, n°151, décembre 1970.

⁵⁵ Voir Jonas Mekas, *Movie Journal The Rise Of The New American Cinema 1959-1971*, New York, Collier Books, 1972, p. 350-351.

⁵⁶ Voir *Film Culture*, n°32, 41 et 43, 1964 et 1966.

on top,” said the program note. This is another new idea that is floating around lately. It is not great surprise to see a college literary magazine with no names of the authors printed next to the poems. Andy Warhol doesn’t sign or title his movies. The idea that there is no art, that everything is craft, and that all art is bourgeois (says Fluxus), is becoming wider and wider with the spreading of psychedelic drugs and with the dissemination of Oriental philosophies. What we do existed before us; we have seen it in our dreams or in other lives; identities can be exchanged; nothing new is created or added to what already exists; everything is an illusion; there is no beginning and no end, no top and no bottom.

However, even if the word “art” is replaced with the word “craft,” we end at the same place: The best craftsman is the most honored man, the most sought out man – whether he makes a painting or an everyday utensil, a vase, a Brillo box, or a chair. And then, every great craftsman at a certain point loses his awareness of how he does it: He just does it.

The good thing about this is that, once the name of the artist is dropped, once the work of art begins to float freely as pieces of craft not attached to any name, we’ll be forced, gradually, to acquire a truer, a better knowledge of what a good craft (art) is: We’ll have to make all the choices ourselves, there will be no name mystique or prestige attached to the artifact to help us. In other words: no more snobbery. The general level of taste, the appreciation of the beautiful, should, therefore, increase⁵⁷. »

John Cassavetes a défini les films comme des productions collectives dans des entretiens publiés dans les *Cahiers du cinéma* en 1968, puis en 1970 dans un livre du président du New York Film Critics Circle et dans la revue de la DGA⁵⁸. Comme Jacques Rivette, il a mis en valeur sa passivité sur les tournages. Plutôt que comme ses propres créations, John Cassavetes a présenté les films *Shadows* et *Faces* comme les résultats de l’expression individuelle de tous ceux qui avaient participé à leur fabrication :

« Quand je fais un film – et cela vaut surtout pour "Shadows" et pour le dernier, "Faces", sur lequel nous avons travaillé pendant trois ans – je m’intéresse plus aux gens qui travaillent avec moi qu’au film lui-même, qu’au cinéma. Pour moi, la création d’un film passe par tous ceux qui y participent. Je ne pense jamais à moi comme à un metteur en scène (en fait, je crois que je suis un des pires metteurs en scène qui soient) : moi, je ne compte pas, je ne fais rien. Je ne suis responsable du film que dans la mesure où tous ceux qui participent aux films veulent s’y exprimer eux-mêmes, et ressentent leur participation au film comme essentielle pour eux d’abord. "Faces", je dois le dire en toute honnêteté, n’aurait jamais été terminé si chacun s’était intéressé aux problèmes de mise en scène plutôt qu’aux problèmes humains. Pour moi, les films ont peu d’importance. Les gens sont plus importants.

Les gens avec qui je travaille et moi, nous cherchons une sorte de vérité personnelle, la révélation de ce que nous sommes vraiment, sans fards. Nous devons lutter chaque jour pour rester sains, pour cesser de nous autocensurer. C’est pourquoi, quand nous travaillons sur une histoire – même un mélo total, même la plus simple et banale – nous ne la comprenons pas tant qu’elle n’a pas une signification pour nous : ce n’est pas bon tant que nous ne parvenons pas à nous engager personnellement dans cette histoire. Il faut s’engager avec les gens que l’on filme, les personnages que l’on a choisis. Quand j’ai commencé à travailler sur un film, pour "Shadows", en 1958, je ne savais rien de tout cela. Tout ce que je savais, c’est que beaucoup de gens faisaient des films et que ça n’avait pas l’air si difficile. Il devait donc y avoir un moyen de faire des films où les gens seraient heureux de travailler, où les acteurs pourraient exprimer tout ce qui aurait une signification importante pour eux⁵⁹... »

⁵⁷ J. Mekas, *Movie Journal The Rise Of The New American Cinema 1959-1971*, op. cit. p. 224.

⁵⁸ Voir André S. Labarthe, Jean-Louis Comolli et Sylvie Pierre, « Une manière de vivre. Entretien avec John Cassavetes », *Cahiers du cinéma*, n°205, octobre 1968, p. 34-39 ; J. Gelmis, *The film director as superstar*, op. cit., p. 75-87 ; Russell AuWerter, « A talk with John Cassavetes », *Action!*, vol. 5, n°1, janvier-février 1970, p 12-14.

⁵⁹ A. S. Labarthe, J.-L. Comolli et S. Pierre, « Une manière de vivre. Entretien avec John Cassavetes », art. cit.

Au nom de cette conception de la division du travail cinématographique, John Cassavetes a attribué la propriété des films à toutes celles et ceux qui y participaient (interprètes, techniciens et producteurs). « Ses » films n'étaient pas seulement les siens, mais aussi ceux de ses collaborateurs. John Cassavetes a raconté que le personnel de *Faces* avait travaillé bénévolement et en partageait les profits. Pour produire de bons films, ses collaborateurs devaient travailler pour leurs intérêts communs plutôt que pour ses propres gains. Le réalisateur de *Shadows* a également dénoncé le salariat comme une source de division néfaste aux collaborations cinématographiques :

« As a director you have a responsibility to the picture individually; there's no doubt that *Husbands* is my picture. But if you ask Ben and Peter, *Husbands* is their picture individually. If you ask Al Ruban or Sam Shaw, the producers – it's their picture. We all make the film. The making of a film means that people go out and do the best they can to keep a rapport and an understanding and a feeling that what they have to say is more important than the way it's said by any individual⁶⁰. »

« I'm only interested in working with people who like to work and finding out something that they don't already know. When we work on a film like *Faces*, we work for nothing. Everyone will share in the profits, if there are any. I wouldn't want anyone to work for me ever, ever, not a soul. If anyone has to work for me, then there's something wrong with them. The hardest thing for a filmmaker, or a person like me, is to find people – actor and crew – who really want to do something. If people want to work on a project, they've got to work on a project that's theirs. It's not mine and it's not theirs. It's only yours if you make it yours. With actors, as well as technicians, the biggest problem is to get people who really want to do the job and let them do it their own way.

In a sense, I feel that a director is an administrator. He has to be able to make a great many people feel that they're working on something important constantly, no matter what the disappointments are. If, at a critical point, I show disappointment, they're going to be disappointed. What we're working on is not a house, or anything tangible. It's just something that you see up on a screen. And it disappears in a second. And it's only an opinion if you think it's good or not. My job is to look at that stuff and see what people are trying to say and see if it's clear enough – to be close enough to the people to allow them to say of their *own* work, "Gee that wasn't good enough. My work wasn't good enough."

(...) It seems to me that if I ask someone to do something for my gain I shouldn't be disappointed if they don't want to do it with the same eagerness that I bring to it. But if I ask somebody to do something with me for our mutual benefit absolutely straight down the line, and that is the making of a film we all care about, I think there's a good chance that we will do something worth while.

In the commercial world, I drive a pretty hard bargain as an actor. I drive people crazy with the same things that any other actor drives people crazy with. But when I'm working on a film that's for nothing, there is no other goal except to do the picture the best way that we can. So the minute I feel that way and someone else feels that way, it mounts and grows and if some jerk comes in and think he's going to work in a commercial system I don't even have to say anything. The hope always is that that's the way that it can be a commercial film project too. But it just doesn't work that way. Once you set up an employer-employee relationship, you divide people. It's only when there's nothing or everything to gain that each gives completely with faith in the film⁶¹. »

Salué par Jonas Mekas pour son choix de ne plus signer ses films, Andy Warhol a remis en cause l'attribution des œuvres cinématographiques à leurs réalisateurs. Dans une interview

⁶⁰ Russell AuWerter, « A talk with John Cassavetes », *Action!*, vol. 5, n°1, janvier-février 1970, p 12-14.

⁶¹ J. Gelmis, *The film director as superstar*, op. cit., p. 79 et 82.

publiée dans le *Cahiers du cinéma* en 1968, il a comparé la division du travail de production de ses tableaux, de ses sculptures et de ses films à celle d'une usine, en évoquant l'importance de ses assistants : « j'ai l'air de travailler plus que je ne le fais parce que tous les tableaux sont copiés sur mes originaux par mes assistants, comme cela se passerait dans une usine, parce que nous sortons une peinture par jour et une sculpture par jour et un film par jour. Beaucoup de gens pourraient faire le travail que je fais aussi bien parce que c'est très simple à faire : le modèle est tout prêt »⁶². Tandis que les réalisateurs qui se définissaient comme des auteurs ou des *filmmakers* valorisaient leur participation à toutes les étapes de création du film et leur pouvoir sur tous leurs collaborateurs, Andy Warhol a minimisé sa propre contribution à l'écriture, au tournage et au montage des films et salué celle de son scénariste : « Je travaille surtout avec Ronald Tavel, un scénariste qui a écrit à peu près dix films pour moi ; il écrit le scénario et je lui donne une vague idée de ce que je veux et maintenant il est en train de monter les films au théâtre off-Broadway. » Il s'est distingué des réalisateurs mettant en valeur leur travail de direction des interprètes : « Je ne fais pas le modeste, simplement ceux qui m'aident sont très forts et la caméra quand elle tourne fait le point sur les acteurs qui font ce qu'ils ont à faire et le font très bien. » Dans une interview accordée peu après au président du New York Film Critics Circle, Andy Warhol a résumé la fabrication d'un film au simple geste de mettre en marche une caméra et attribué à ce titre les « films commerciaux » à leurs cameramen plutôt qu'à leurs réalisateurs, y compris lorsque ces derniers étaient très reconnus (comme Stanley Kubrick) :

« Joseph Gelmins: Why are you making movies? Why did you give up painting?

Andy Warhol: Because movies are easier to do.

Joseph Gelmins: Easier than signing Campbell Soup cans?

Andy Warhol: Yeah. Well, because you just turn the camera on. And then, if you go into commercial filming, it's even easier because people do it all for you. They really do. The camera person is really the person that usually makes the movie.

Joseph Gelmins: Do you think that Lester and Penn and Kubrick and Nichols let their cameramen do all the work?

Andy Warhol: Yeah⁶³. »

En revanche, et contrairement à Jonas Mekas par exemple, Andy Warhol n'a pas remis en cause son droit de propriété mais affirmé qu'il ne permettrait pas que « ses » films soient montrés pour rien. Quelques années après, un autre cinéaste expérimental américain, Stan Brakhage, a lui aussi remis en cause son statut d'auteur ou d'artiste tout en défendant son droit de propriété. Lors d'une conférence, il a expliqué qu'il avait commencé par signer ses films

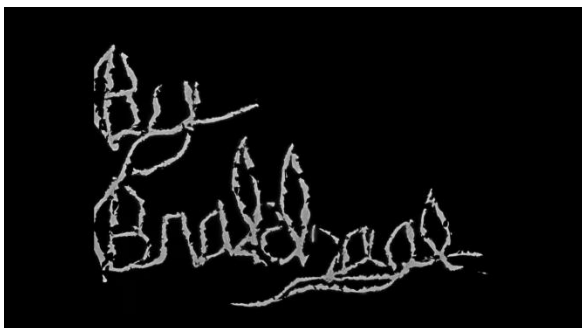
⁶² Gretchen J. Berg, « Rien à perdre. Par Andy Warhol », *Cahiers du cinéma*, n°205, octobre 1968, p. 40-46.

⁶³ J. Gelmins, *The film director as superstar*, op. cit. p. 67.

pour distinguer ses œuvres d'autres types de films et notamment du cinéma hollywoodien. Il aurait cessé de le faire en ayant le sentiment d'être dépossédé de son nom par les commentateurs de ses films et de ne plus être celui qui les fait. A la même période, Stan Brakhage aurait décidé de se réserver la propriété de ses films pour garantir un petit héritage à ses enfants :

« You see when I first signed films it was because I was making the personal statement really, that is, my signature. That was so long ago, you have to understand, and to scratch a signature on film had some very powerful meaning at that time that really distinguished it from the Hollywood film or any other kind of film. So I've done that for years, but now as of the last couple of years, and certainly this year, I had arrived at a place where I felt that had become ego-centric. For one thing my name unfortunately, is not... I don't... I'm not enabled to have as personal a sense of my name as I did, because I've seen it too often in print. And people have used it as a symbol in a way that has nothing to do with person too much. And that's robbed me of that signature to some extent. Two, which is perhaps more important, should be in the first place, I came to sense that, as of the last several years, I've become more & more convinced that I don't make them. So it began to seem ego-centric to sign them. I felt I had the right to copyright them. It's interesting that this came up at the same point that I decided to copyright. I won't do that for very many years, but I wanted to leave something for the children. And that's the only way I could do it. Everything else is in public domain. And I don't want to leave them a fortune, but a little edge. So for a few years I will copyright films. Now the interesting thing is it doesn't bother me at all, which surprised me, that it says copyright 1974 by Stan Brakhage. Oddly I seem to have that right now because I'm not so stupid as to think I have the right to sign them⁶⁴. »

Images 7.1 et 7.2. *Window Water Baby Moving (1959) et The Dante Quartet (1987)*



De la Politique des auteurs aux dénonciations politiques de l'auteur

Les quelques réalisateurs qui ont dénoncé la notion d'auteur et/ou la propriété des films l'ont fait en contredisant les discours qu'ils tenaient quelques années plus tôt. On examinera ici plusieurs conditions de possibilité de leur renoncement à l'appropriation des films par les

⁶⁴ Stan Brakhage, *Essential Brakhage. Selected writings on filmmaking*, Kingston, McPherson & Company, 2001, p. 168-169.

réalisateurs, sans prétention à l'exhaustivité et en se concentrant sur les cas de Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Jonas Mekas et John Cassavetes.

Avant de renoncer, de critiquer ou reformuler la notion d'auteur, ces quatre cinéastes l'avaient promue⁶⁵. Jean-Luc Godard, Jacques Rivette et Jonas Mekas ont d'abord été critiques de cinéma, les premiers dans *Les Cahiers du cinéma* et d'autres revues françaises, le dernier dans *Film Culture* – qu'il a cofondé en 1954 – et dans *Village Voice* – où il a tenu une chronique régulière à partir de 1958. Ces trois critiques ont contribué à populariser l'assimilation du cinéma comme œuvre individuelle d'un auteur, le réalisateur ou metteur en scène. Dans un texte consacré à Ingmar Bergman paru en 1958, Jean-Luc Godard écrivait que « le cinéma n'est pas un métier. C'est un art. Ce n'est pas une équipe. On est toujours seul ; sur le plateau comme devant une page blanche »⁶⁶. Trois ans plus tôt, Jacques Rivette consacrait un long article à Roberto Rossellini, qu'il rapprochait de Goethe et surtout d'Henri Matisse⁶⁷. Dans son texte le plus célèbre, paru en 1961, Jacques Rivette écrivait que ce qui compte, dans un film « c'est le ton, ou l'accent, la nuance, comme on voudra l'appeler – c'est-à-dire le point de vue d'un homme, l'auteur, mal nécessaire, et l'attitude que prend cet homme par rapport à ce qu'il filme, et donc par rapport au monde et à toutes choses »⁶⁸. Jacques Rivette poursuivait en attribuant à cet auteur « le choix des situations, la construction des dialogues, le jeu des acteurs, ou la pure et simple technique », c'est-à-dire la plupart des éléments appréciés par les critiques de cinéma.

Du côté américain, Jonas Mekas et John Cassavetes avaient tous deux signé le manifeste du New American Cinema Group paru en 1961 dans *Film Culture*⁶⁹. Les vingt-cinq signataires de ce texte affirmaient que le cinéma était l'expression personnelle d'un individu et rejetait l'interférence des producteurs, des distributeurs et des investisseurs dans le cadre de la fabrication des films. Ils proposaient aussi que les cinéastes conservent la propriété des films *via* leur financement selon la règle du « limited partnership » employée pour les pièces de Broadway. Dans un texte paru en 1959 dans *Film Culture*, Jonas Mekas a dévalorisé les scénaristes auxquels il attribuait la platitude et la standardisation des dialogues et intrigues des films américains⁷⁰. En 1962, sa revue a publié la fameuse traduction de la « politique des

⁶⁵ Voir Antoine de Baecque (ed.), *La politique des auteurs. Les textes*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001 ; Nathalie Heinich, « Godard, créateur de statut », dans Jean-Pierre Esquenazi, Marie-Françoise Grange et Gilles Delavaud (eds.), *Godard et le métier d'artiste*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 305-313.

⁶⁶ Jean-Luc Godard, « Bergmanorama », *Cahiers du cinéma*, n°85, juillet 1958, reproduit dans Antoine de Baecque (ed.), *La politique des auteurs. Les textes*, *op. cit.*, p. 85-92.

⁶⁷ Jacques Rivette, « Lettre sur Rossellini », *Cahiers du cinéma*, n°46, avril 1955. Reproduit dans *Ibid.*, p. 58-76.

⁶⁸ Jacques Rivette, « De l'abjection », *Cahiers du cinéma*, n°120, juin 1961, p. 54-55.

⁶⁹ « The First Statement of the New American Cinema Group », reproduit dans P.A. Sitney, *Film Culture Reader*, *op. cit.*, p. 79-83.

⁷⁰ J. Mekas, *Movie Journal The Rise Of The New American Cinema 1959-1971*, *op. cit.*, p. 6-7.

auteur » par Andrew Sarris – dont Jonas Mekas et d'autres critiques de *Film Culture* ont cependant critiqué la célébration de réalisateurs commerciaux hollywoodiens⁷¹. En avril 1965, ce dernier écrivait que « toute œuvre d'art a son "auteur". Il y a de bons et de mauvais auteurs. Il y a de bons et de mauvais films. Il n'existe pas de film sans auteur »⁷². Jonas Mekas a également défendu la « politique des auteurs » en écrivant que l'œuvre mineure d'un véritable artiste occupait une place importante dans son œuvre globale et devait être considérée avec autant d'amour que ses chefs d'œuvres⁷³. A la même période, John Cassavetes, qui n'était pas critique de cinéma, a lui aussi défini les films comme les œuvres individuelles d'un artiste. Dans un article consacré aux maux de l'industrie hollywoodienne, il a reproché à des producteurs mus par l'appât du gain de se conformer à l'image qu'ils se faisaient du public au détriment de l'expression individuelle des artistes. John Cassavetes écrivait qu'à défaut d'être la création individuelle d'un artiste, le cinéma était un médium insignifiant :

« In Hollywood the producer intimidates the artist's new thought with great sums of money and with his own ego that clings to the past of references of box office triumphs and valueless experience. The average artist, therefore, is forced to compromise. And the cost of the compromise is the betrayal of his basic beliefs. And so the artist is thrown out of motion pictures, and the businessman makes his entrance.

However, in no other activity can a man express himself as fully as in art. And, in all times, the artist has been honored and paid for revealing his opinion of life. The artist is an irreplaceable figure in our society too: A man who can speak his own mind, who can reveal and educate, who can stimulate or appease and in every sense communicate with fellow human beings. To have this privilege of world-wide communication in a world so incapable of understanding, and ignore its possibilities, and accept a compromise most certainly will and should lead the artist and his films to oblivion.

Without individual creative expression, we are left with a medium of irrelevant fantasies that can add nothing but slim diversion to an already diversified world. The answer cannot be left in the hands of the money men, for their desire to accumulate material success is probably the reason they entered into film-making in the first place. The answer must come from the artist himself. He must become aware that the fault is his own: that art and the respect due to his vocation as an artist is his own responsibility. He must, therefore, make the producer realize, by whatever means at his disposal, that only by allowing the artist full and free creative expression will the art and the business of motion pictures survive⁷⁴. »

Comment ces cinéastes en sont-ils venus à renier leurs premières conceptions de l'auteur de film et de la division du travail cinématographique ? Jean-Luc Godard, Jacques Rivette et Jonas Mekas ont dénoncé la notion d'auteur et/ou la propriété des films à la faveur de leur

⁷¹ Andrew Sarris, « Notes on the Auteur Theory in 1962 », *Film Culture*, n°27, hiver 1962-1963. Pour une critique de l'assimilation des réalisateurs hollywoodiens à des auteurs parue dans la même revue, voir Charles Boultenhouse, « The Camera as God », *Film Culture*, n°29, été 1963. Ces articles sont reproduits dans P.A. Sitney, *Film Culture Reader*, op. cit., p. 121-135 et 136-140. Sur les relations entre Jonas Mekas et Andrew Sarris, voir Tom Gunning, « "Loved Him, Hated It": An Interview with Andrew Sarris », in David E. James, *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 62-82.

⁷² J. Mekas, *Movie Journal The Rise Of The New American Cinema 1959-1971*, op. cit. p. 182

⁷³ *Ibid.*, p. 74-75.

⁷⁴ John Cassavetes, « What's wrong with Hollywood », *Film Culture*, n°19, 1959.

rapprochement avec la gauche révolutionnaire. Ceci est le plus évident dans le cas de Jean-Luc Godard, qui a remis en cause la notion d'auteur en affirmant sa volonté de filmer d'une manière politiquement juste, en critiquant les réalisateurs se prenant pour des patrons et en se référant à un « Paradis socialiste ». Jacques Rivette a dénoncé la notion d'auteur alors qu'il discutait de la possibilité d'un cinéma révolutionnaire. Quant à Jonas Mekas, il s'en est pris à des militants ou gauchistes (« *radicals* ») qui critiquaient l'art plutôt que la propriété des œuvres d'art. Ces conceptions des relations entre cinéma et politique contrastent et s'opposent à la dépolitisation ou au conservatisme de leurs premiers écrits. Les « Jeunes Turcs » des *Cahiers du cinéma* se situaient plutôt parmi les critiques de droite et s'opposaient aux critiques communistes des années 1950⁷⁵. Dans un texte paru en 1955 et qu'il présentera en 1970 comme celui d'un Saint Augustin avant la conversion, Jonas Mekas avait déploré une supposée « conspiration homosexuelle » des cinéastes de l'avant-garde new-yorkaise⁷⁶. Cette conversion politique assez rapide a pu les encourager à questionner cette autre idée politique de jeunesse qu'était la notion d'auteur.

A partir du milieu des années 1960, Jean-Luc Godard et Jonas Mekas ont tous deux mis en valeur les dimensions politiques de leurs films et participé à des luttes politiques et sociales. Le premier a évoqué la guerre du Vietnam dans *Pierrot le fou* et *Masculin Féminin*, avant de participer au film collectif *Loin du Vietnam* puis de tourner *La Chinoise* en collaboration avec des militants maoïstes⁷⁷. En 1968, il a d'abord participé à la mobilisation contre la destitution d'Henri Langlois de la direction de la Cinémathèque⁷⁸. En Mai, il a lutté pour l'arrêt du festival de Cannes, assisté aux Etats généraux du cinéma et filmé des « ciné-tracts » aux côtés d'autres « cinéastes militants ». Peu après, Jean-Luc Godard a cofondé le groupe Dziga Vertov, dont l'ambition était de « faire politiquement du cinéma politique »⁷⁹. A la fin de l'année 1967, Jonas Mekas a participé à la constitution d'un groupe de production et de diffusion de « cinéma militant », le Radical Newsreel Film Service, qui proposait une alternative aux informations limitées et biaisées de la télévision et s'adressait en priorité aux « personnes travaillant pour le

⁷⁵ Voir A. de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968*, op. cit., p. 169-220.

⁷⁶ Voir Jonas Mekas, « The Experimental Film in America », *Film Culture*, n°3, mai-juin 1955, reproduit dans P.A. Sitney, *Film Culture Reader*, op. cit., p. 21-26.

⁷⁷ Sur *Loin du Vietnam*, voir S. Layerle, *Caméras en lutte en Mai 68. « Par ailleurs le cinéma est une arme... »*, op. cit., p. 60-64.

⁷⁸ Voir Antoine de Baecque, *Godard. Biographie*, Paris, Fayard, 2010, p. 391-442.

⁷⁹ Voir; *Ibid.* p. 443-516 ; Marcel Martin, « Le groupe "Dziga Vertov" », *Cinéma 70*, n°151, décembre 1970. Ce groupe comptait aussi Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin, Nathalie Billard et Armand Marco.

changement, aux étudiants, aux organisations des ghettos et d'autres zones pauvres »⁸⁰. Comme Jean-Luc Godard, il a tourné un film contre la guerre du Vietnam, *Time & Fortune Vietnam Newsreel*. Son frère Adolphas Mekas y interprète un Président des Etats-Unis qui encourage une privatisation de la guerre pour mieux tuer à moindre coût. Jacques Rivette avait lui aussi participé à la mobilisation contre la destitution d'Henri Langlois. Il a été, avec Jean-Luc Godard, secrétaire du Comité de défense de la Cinémathèque. Lors des Etats généraux du cinéma, Jacques Rivette a soutenu une motion visant à mettre un terme à « l'aliénation du cinéma par le capital », aux côtés d'autres critiques des *Cahiers du cinéma* et fondateurs de la Société des réalisateurs de films⁸¹.

Ces trois cinéastes n'ont pas défendu les mêmes conceptions du cinéma politique. A propos de *La Chinoise*, Jean-Luc Godard a déclaré qu'il avait adopté, contre les thèses du PC français, celles des écrits de Mao Tsé-toung ou des "Cahiers Marxistes-Léninistes" »⁸². Il a ensuite taxé ce film de « réformiste » et prôné une coopération avec les « dominés » des luttes sociales⁸³. » Jean-Luc Godard et un cofondateur du groupe Dziga Vertov, Jean-Pierre Gorin – qui avait appartenu à la Jeunesse Communiste Marxiste Léniniste – se sont exprimés « en marxistes » et ont défendu le nom de leur groupe en saluant la volonté du cinéaste soviétique du même nom de « montrer le monde au nom de la dictature du prolétariat »⁸⁴. Le marxisme-léninisme assumé de Jean-Luc Godard contraste avec le discours de Jonas Mekas, qui a plutôt valorisé politiquement le « cinéma pur » et était ainsi enclin à critiquer la propriété des œuvres tout en réaffirmant la notion d'auteur. En 1969, Jonas Mekas s'est indigné d'accusations d'apolitisme portés par des critiques et des membres de la New Left à l'encontre du cinéma d'avant-garde américain⁸⁵. Selon le cinéaste, l'avant-garde était un vecteur de destruction du capitalisme et les membres de la New Left qui s'y opposaient étaient des capitalistes latents. La valeur politique du cinéma d'avant-garde consistait selon lui à présenter des pensées, des sensations et des formes transformant le spectateur en une meilleure personne. Les films amateurs ou d'avant-garde étaient les manifestes d'une politique de la vérité et de la beauté, qui nourrissaient l'homme spirituellement comme le faisaient le pain, les rivières, les montagnes et

⁸⁰ Voir Jonas Mekas, « On radical newsreel », 25 janvier 1968, in J. Mekas, *Movie Journal The Rise Of The New American Cinema 1959-1971*, op. cit., p. 305-306.

⁸¹ Voir « Projets de nouvelles structures », art. cit.

⁸² Voir Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean Narboni, « Lutter sur deux fronts. Conversation avec Jean-Luc Godard », *Cahiers du cinéma*, n°194, octobre 1967, p. 12-27 et 66-70.

⁸³ J.-P. Fargier et B. Sizaire « Deux heures avec Jean-Luc Godard », art. cit.

⁸⁴ M. Martin, « Le groupe "Dziga Vertov" », art. cit.

⁸⁵ Voir Jonas Mekas, « On Arts and Politics, or "The Auteur Theory, 1969" », in J. Mekas, *Movie Journal The Rise Of The New American Cinema 1959-1971*, op. cit., p. 351-352.

le soleil. Telle devait être, pour Jonas Mekas, l'*auteur theory* de 1969. Cette conception politisée de l'autonomie du cinéma par rapport aux organisations politiques a pu être alimentée par la concurrence de Jonas Mekas avec Jean-Luc Godard. Le premier a salué la radicalisation esthétique du second tout en contestant ses discours politiques⁸⁶. Quant à Jacques Rivette, sa conception des relations entre cinéma et politique était un peu à mi-chemin de celles des deux autres réalisateurs. Il a déclaré qu'il ne croyait pas à un « cinéma révolutionnaire au premier degré, qui se contente de prendre la révolution comme sujet »⁸⁷. Selon lui, le cinéma révolutionnaire ne pouvait être qu'un cinéma qui remette en question le reste du cinéma et l'esthétique bourgeoise. Jacques Rivette a également considéré que tous les films étaient politiques en raison des choix moraux effectués lors du tournage et du montage.

La politisation des cinéastes n'est pas la seule condition de possibilité de leur critique de la notion d'auteur et de la propriété des films. Jacques Rivette et John Cassavetes ont critiqué le statut d'auteur à la faveur de leurs relations avec leurs collaborateurs. Tous deux ont remis en cause la division du travail et les hiérarchies entre les métiers du cinéma. Dans les interviews où ils critiquaient la notion d'auteur, ils ont présenté certains de leurs coopérateurs comme les cocréateurs de leurs précédents films, *Faces* et *L'Amour fou*. John Cassavetes a présenté son équipe technique et lui-même comme les esclaves des interprètes John Marley et Lynn Carlin⁸⁸. Cette valorisation des interprètes était favorisée par sa double activité de réalisateur et d'acteur. Mais John Cassavetes a aussi célébré le travail d'éclairage d'Al Ruban et la participation au montage de Maurice MacKendry. Dans un documentaire réalisé par André S. Labarthe, John Cassavetes a salué nombre de ses collaborateurs, en présentant par exemple George Sims comme « l'acteur, le chef opérateur, l'éclairagiste, le *grip*, le barman, le monteur, le mécanicien, le fou, le génie, tout à la fois, tout pour nous, le meilleur »⁸⁹. Jacques Rivette a présenté *L'Amour fou* comme le produit d'une longue discussion entre tous les participants et participantes et valorisé son renoncement à intervenir et à exercer le pouvoir :

« Rivette : Avant, les tournages étaient toujours un pensum pour moi, quelque chose d'affreux, un cauchemar. J'aimais penser au film avant de le faire, j'aimais le monter une fois tourné, mais les tournages eux-mêmes s'étaient toujours faits dans de mauvaises conditions. C'est la première fois que le tournage non seulement n'a pas été un enfer, mais a

⁸⁶ Voir son texte sur *Pravda* paru dans *Village Voice*, reproduit dans *Ibid.*, p. 385-386. Quelques décennies plus tard, Jonas Mekas a déclaré que le cerveau de Jean-Luc Godard avait fondu au contact des organisations politiques. Voir « Godard and Politics », disponible sur <https://www.webofstories.com/play/jonas.mekas/112;jsessionid=68868DD0248E299579BB33EC926DA447> (page consultée le 31 juillet 2017).

⁸⁷ J. Aumont, J.-L. Comolli, J. Narboni et S. Pierre, « Le temps déborde. Entretien avec Jacques Rivette », art. cit.

⁸⁸ Voir J. Gelmis, *The film director as superstar*, op. cit., p. 77-87.

⁸⁹ Voir *Cinéastes de notre temps – John Cassavetes (1969)*, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=TUxZlwt5-Ao> (page consultée le 31 juillet 2017).

même été le moment le plus passionnant. Et surtout, il n'y a pas eu de solution de continuité : la première idée du film a tout de suite débouché sur des conversations, avec Jean-Pierre, avec Bule, avec Marlù, avec toutes les personnes qu'on rencontrait pour telle ou telle raison plus ou moins liée au projet. Toutes ces conversations ont abouti naturellement au moment où Jean-Pierre a commencé à faire des lectures d'"Andromaque" avec les gens qu'il avait choisis, puis, insensiblement, c'est devenu le premier jour de tournage où Jean-Pierre continuait imperturbablement à faire ses lectures ou un début de mise en place sur la lancée du travail de la semaine précédente ; le soir nous restions ensemble – nous ne nous sommes pas quittés pendant cinq semaines – en continuant à parler, pas forcément du film, mais de tout le reste autour, et tout s'intégrait de soi-même, et le lendemain, au tournage, nous continuions la conversation de la veille. Au montage, ça a été la suite, la même chose, avec d'autres personnes, avec les monteuses, et encore parfois avec les gens du film qui revenaient me voir, et la conversation continuait. J'ai le souvenir d'une longue conversation ininterrompue : "L'Amour fou", c'était un sujet de conversation entre nous : pas nécessairement par mots d'ailleurs (...). Je pense que c'est comme ça que c'est amusant de faire du cinéma ; autrement, ça n'a aucun intérêt.

(...) Dès que je trouvais un truc qui faisait que c'était d'autres gens qui faisaient le boulot, j'étais ravi. Etienne prenait ses initiatives ; il savait que, suivant les moments, il devait s'axer sur telle chose plutôt que telle autre, mais il était très libre : il filmait ce qui l'amusait suivant ses propres méthodes (...)

Cahiers : Ce n'est donc pas par hasard qu'on a l'impression que Kalfon [le personnage du metteur en scène dans *L'Amour fou*] lui aussi a constamment une répugnance à intervenir, voudrait que ses acteurs fassent tout d'eux-mêmes ?

Rivette : C'est à la suite des conversations qu'on avait eues pendant trois mois avant le début du tournage, à propos de Racine, à propos de Barthes, à propos des acteurs, à propos de la mise en scène. Et nous étions tout à fait d'accord sur ce principe de la non-intervention comme principe de base. L'idée que le metteur en scène, non seulement ne doit pas être un dictateur, mais ne doit pas non plus être un père⁹⁰. »

Comme le suggère cette référence à Roland Barthes, les critiques de l'auteur de film et de la propriété cinématographique ont été construites en références aux discours et pratiques d'avant-gardes des champs littéraire, artistique et théâtral. C'est en 1967 et en 1968 que Roland Barthes a publié en anglais puis en français son fameux texte sur la « mort de l'auteur » au profit de la liberté du lecteur⁹¹. En 1968, il a fait partie du comité de soutien à Henri Langlois, aux côtés de Jean-Luc Godard et de Jacques Rivette. Jean-Luc Godard était également proche de la revue *Tel Quel*, qui a publié des textes de Roland Barthes et s'est orienté vers le communisme et le maoïsme autour de Mai 1968. En 1967, le cinéaste a célébré la revue littéraire *Tel Quel*, qui a comme lui critiqué la guerre du Vietnam, proclamé la « mort de l'auteur » et défendu le marxisme-léninisme⁹². Dans un « ciné-tract », Jean-Luc Godard a filmé l'un des

⁹⁰ Voir J. Aumont, J.-L. Comolli, J. Narboni et S. Pierre, « Le temps déborde. Entretien avec Jacques Rivette », art. cit.

⁹¹ Roland Barthes, « Death of the Author », *Aspen*, n°5-6, 1967 ; « La mort de l'auteur », *Mantéa*, n°5, 1968.

⁹² Voir Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye et Jean Narboni, « Lutter sur deux fronts. Conversation avec Jean-Luc Godard », *Les Cahiers du cinéma*, n°194, octobre 1967, p. 12-27 et 66-70. Sur *Tel Quel* et la notion d'auteur autour de Mai 1968, voir B. Gobbille, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968. Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », art. cit. ; *Id.*, Boris Gobbille, « Affaire de profanes ou affaire de spécialistes ? Les avant-gardes littéraires et la question de l'écriture en mai-juin 1968 en France », *COLLEGIUM*, 2009, n° 5, p. 78-95.

principaux auteurs de *Tel Quel*, Philippe Sollers⁹³. Il a ensuite publié dans sa revue la bande-son du film *Letter to Jane* du Groupe Dziga Vertov⁹⁴. En Mai 1968, Maurice Blanchot, Marguerite Duras et d'autres écrivains et écrivaines du Comité d'Action Etudiants-Ecrivains ont revendiqué l'anonymat et dénoncé la propriété littéraire⁹⁵. C'est aussi en parallèle et en référence à d'autres artistes et écrivains que Jonas Mekas a critiqué les notions d'auteur, d'art et d'originalité. Dans un texte paru en février 1966 dans *Village Voice*, le cinéaste a valorisé l'anonymat revendiqué par des écrivains, par les groupes d'artistes USCO et Fluxus, ainsi que par Andy Warhol, dont des œuvres avaient été commentées dans *Film Culture*⁹⁶. Les critiques des notions d'artiste et d'originalité énoncées par Andy Warhol s'inscrivent dans le prolongement de celles d'autres artistes. Une des œuvres les plus célèbres de l'art contemporain était un urinoir signé du pseudonyme « R. Mutt ». Le même artiste avait signé d'autres œuvres sous le pseudonyme de Rose Sélavy. Au moment où des cinéastes remettaient en cause la notion d'auteur de film, Marcel Duchamp critiquait l'idée de création et le statut d'artiste⁹⁷. L'attitude de Jonas Mekas à l'égard de la propriété des œuvres a également été favorisée par sa collaboration avec le Living Theater, une troupe de théâtre connue pour son anarchisme, son idéal de la troupe, sa remise en cause de la division du travail et des hiérarchies entre comédiens, techniciens et metteur en scène, ou encore par son refus des rapports marchands traditionnels⁹⁸. En 1965, Jonas Mekas a tourné *The Brig* en collaboration avec le Living Theater. Il semble alors avoir connu ses premiers ennuis avec le droit de propriété cinématographique⁹⁹. Il a déploré que les agents littéraires lui aient reproché de ne pas avoir respecté le droit d'adaptation

⁹³ Voir A. de Baecque, *Godard. Biographie*, op. cit. p. 426. Sur les relations entre Jean-Luc Godard et *Tel Quel*, voir aussi A. de Baecque, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue. Tome II : Cinéma, tours détours. 1959-1981*, op. cit., p. 247.

⁹⁴ Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin, « Enquête sur une image », *Tel Quel*, n°52, hiver 1972.

⁹⁵ Voir B. Gobille, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968. Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », art cit. ; *Id.*, B. Gobille, « Affaire de profanes ou affaire de spécialistes ? Les avant-gardes littéraires et la question de l'écriture en mai-juin 1968 en France », art cit.

⁹⁶ Voir *Film Culture*, n°32, 41 et 43, 1964 et 1966.

⁹⁷ En 1966, Marcel Duchamp déclarait à Pierre Cabanne « j'ai peur du mot "création". Au sens social ordinaire, du mot, la création, c'est très gentil mais, au fond, je ne crois pas à la fonction créatrice de l'artiste. C'est un homme un autre, voilà tout. C'est son occupation de faire certaines choses, comprenez-vous ? Le mot "art", en revanche, m'intéresse beaucoup. S'il vient du sanskrit, comme je l'ai entendu dire, il signifie "faire". Or, tout le monde fait quelque chose et ceux qui font des choses sur une toile, avec un cadre, s'appellent des artistes. Autrefois, on les rapprochait d'un mot que je préfère : des artisans. Nous sommes tous des artisans, en vie civile, ou en vie militaire, ou en vie artistique. » Voir Marcel Duchamp et Pierre Cabanne, *Marcel Duchamp. Entretiens avec Pierre Cabanne [1967]*, Pin-Balma et Paris, Sables et Allia, 2014, p. 8 pour la citation.

⁹⁸ Sur le Living Theater, voir Serge Proust, « La communauté théâtrale », *Revue française de sociologie*, 2003, vol. 44, n° 1, p. 93-113. Serge Proust a noté que les descriptifs des spectacles du Living Theater se contentaient « de donner une suite de noms, rompant ainsi radicalement avec tout effet de "générique". Les individualités doivent aussi être soumises au projet collectif ; le vedettariat, et les bénéfices symboliques (puis matériels) qui le caractérisent, est donc proscrit. » En outre, leurs spectacles étaient à « prix libre » et leurs comédiens se partageaient les recettes à égalité.

⁹⁹ Voir J. Mekas, *Movie Journal The Rise Of The New American Cinema 1959-1971*, op. cit., p. 190-194.

des pièces au cinéma. Il leur aurait rétorqué que son film n'était pas une adaptation mais un enregistrement de sa collaboration avec le Living Theater. Plutôt que comme son œuvre ou sa propriété, il a également présenté *The Brig* comme un cadeau fait aux fondateurs de cette troupe.

Des cinéastes ont donc remis en question la notion d'auteur et la propriété des films à la faveur de leur politisation, de leurs relations avec leurs collaborateurs et avec des écrivains et des artistes. Ces caractéristiques de leurs discours et pratiques ont elles-mêmes pour conditions de possibilité leurs trajectoires cinématographiques. Pour résumer à très gros traits leurs parcours déjà abondamment commentés, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Jonas Mekas et John Cassavetes étaient des cinéastes en voie de consécration. Les premiers films de leur carrière avaient été associés à la Nouvelle Vague et au New American Cinema – deux noms d'écoles ou de groupes valorisés pour leurs ruptures avec les conventions esthétiques et le mode de production du cinéma professionnel des années et décennies précédentes. Tous avaient été récompensés par des prix prestigieux et célébrés dans des revues elles-mêmes en voie de consécration auprès des cinéphiles des classes (culturellement) dominantes (*Les Cahiers du cinéma* et *Film Culture*)¹⁰⁰. Ils disposaient donc d'un capital symbolique suffisant pour que leurs refus de signer leurs films ou leurs critiques de la notion d'auteur ne portent pas trop ombrage à leurs noms, et puisse même accroître leur reconnaissance. Gisèle Sapiro a déjà montré comment le recours à l'anonymat des écrivains résistants pouvait accroître leur reconnaissance en leur permettant de faire valoir le double désintéressement de l'intellectuel et du militant¹⁰¹. Ce même phénomène s'observe dans le cas de Jean-Luc Godard dont le rejet de la notion d'auteur a déjà été souvent commenté. Ce dernier disposait aussi d'un capital symbolique et économique suffisant pour financer le cinéma militant du groupe Dziga Vertov.

Cette position dans le champ du cinéma était propice à ce qu'ils entrent en relation et en concurrence avec d'autres avant-gardes artistiques et littéraires dont certaines ont remis en cause les notions d'auteur et d'artiste, défendu une conception politisée de la valeur de l'art et de la littérature et participé aux mobilisations politiques du milieu et de la fin des années 1960 (Roland Barthes, des écrivains proches de *Tel Quel* ou du Comité d'Action Etudiants-Ecrivains,

¹⁰⁰ Parmi eux, Jean-Luc Godard est celui dont la consécration a été la plus rapide et la notoriété la plus importante. Son premier long-métrage, *A bout de souffle*, a été récompensé du prix Jean Vigo et de l'Ours d'argent du meilleur réalisateur du Festival de Berlin. Avant Mai 1968, Jean-Luc Godard a tourné quinze longs-métrages, été dix fois nominé aux festivals de Venise et de Berlin et récompensé de l'Ours d'or du meilleur film pour *Alphaville* et de deux prix spéciaux du jury du festival de Venise pour *Vivre sa vie* et *La Chinoise*. Jacques Rivette, John Cassavetes et Jonas Mekas ont connu des débuts moins glorieux. Néanmoins, *La Religieuse* (Jacques Rivette) a été sélectionné au Festival de Cannes, et *Shadows* (John Cassavetes) et *The Brig* (Jonas Mekas) primé au Festival de Venise.

¹⁰¹ Voir G. Sapiro, *La Guerre des écrivains. 1940-1953*, op. cit., p. 502-505.

du Living Theatre, de Fluxus, ou encore les situationnistes)¹⁰². La politisation de Jean-Luc Godard, de Jacques Rivette et de Jonas Mekas a également été favorisée par leurs luttes contre la censure dont ils avaient fait les frais en raison de leurs écarts aux normes politiques et morales du cinéma. Jean-Luc Godard avait été censuré pour ses représentations de la guerre d'Algérie (*Le Petit Soldat*) et de l'adultère (*Une femme mariée*), Jacques Rivette pour son adaptation de *La Religieuse* et Jonas Mekas brièvement emprisonné puis poursuivi pour avoir diffusé deux films interdits pour cause d'obscénité (*Flaming Creatures* de Jack Smith et *Un Chant d'amour* de Jean Genet)¹⁰³.

Ces quatre cinéastes occupaient aussi des positions économiquement dominées du champ du cinéma, du moins par rapport aux cinéastes les plus diffusés. Tous avaient connu des échecs commerciaux et, à l'exception sans doute de Jean-Luc Godard, des difficultés à financer leurs longs-métrages. Jean-Luc Godard est le seul d'entre eux ayant connu des succès publics relatifs, avec *A bout de souffle* ou *Pierrot le fou*. Jacques Rivette a lui-même présenté son premier film comme le premier échec commercial de la Nouvelle Vague et *La Religieuse* n'avait connu qu'un relatif succès de scandale suite à sa censure. Après avoir réalisé *Shadows* avec très peu d'argent et deux expériences malheureuses à Hollywood, John Cassavetes a tourné *Faces* avec un budget minime constitué grâce à ses revenus d'acteurs, à des crédits bancaires et au bénévolat de ses collaborateurs. Cette position économiquement dominée et leur rejet d'au moins une fraction du cinéma économiquement dominant était favorable à leur adhésion aux discours anticapitalistes (et antiétatiques dans le cas français). Favorable à leur politisation, la position économiquement dominée de ces cinéastes a également structuré les coopérations cinématographiques de Jacques Rivette et de John Cassavetes. Tous deux durent tourner *Shadows*, *Faces* et *L'Amour fou* avec des budgets minimes et sans rémunérer leurs collaborateurs mais en leur cédant une part des recettes de leurs films. On peut faire l'hypothèse que dans certains cas au moins, il est plus délicat de se poser en maître de ses collaborateurs et de s'approprier toute la valeur de leur travail lorsque ces collaborateurs sont des amis donnant gratuitement de leurs temps plutôt que des collègues subordonnés et rémunérés pour l'être.

Les premières critiques portées par des cinéastes à l'encontre de l'appropriation des films résultent ainsi de l'émergence d'une nouvelle génération de réalisateurs remettant en

¹⁰² Sur la conversion des situationnistes à l'avant-gardisme politique, voir Éric Brun, « L'avant-garde totale. La forme d'engagement de l'Internationale situationniste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2009, n° 176-177, p. 32-51.

¹⁰³ Les luttes de Jonas Mekas contre la censure sont abondamment décrites dans son journal. Voir J. Mekas, *Movie Journal The Rise Of The New American Cinema 1959-1971*, op. cit. Voir aussi Brian Frye, « The Dialectic of Obscenity », *Hamline Law Review*, 1 janvier 2012, p. 229-278.

cause le mode de production et la division du travail cinématographique à la faveur de leurs relations avec des avant-gardes artistiques et des mouvements révolutionnaires des années 1960. Aucun des éléments d'explication de la « mort de l'auteur de film » proposés ici ne suffit à lui seul à expliquer ces discours. D'autres cinéastes associés de la Nouvelle Vague ou du New American Cinema sont restés fidèles à une conception du cinéma comme art individuel et propriété du réalisateur, comme certains cofondateurs de la SRF et le cinéaste américain Peter Bogdanovitch¹⁰⁴. Les quatre cinéastes étudiés n'avaient pas non plus le monopole d'une humeur révolutionnaire partagée par de nombreux cinéastes à l'occasion de la mobilisation de Mai 1968. Par ailleurs, les différentes conditions de possibilité évoquées ici sont corrélées. Favorisée par leur position dans le champ du cinéma, leur politisation a encouragé leur rapprochement avec d'autres avant-gardes politisées, ce qui a en retour pu contribuer à la radicalisation de leurs orientations politiques et esthétiques.

Enfin, la remise en cause de la notion d'auteur n'a pas seulement été l'effet de leurs trajectoires cinématographiques et politiques, mais également un déterminant parmi d'autres de la suite de leurs carrières. On peut en voir un exemple dans le fait que Jacques Rivette ait mis au compte de conversations à propos de Barthes la division du travail de production de *L'Amour fou*. Peu après, il a tourné un film basé sur des improvisations théâtrales proches du modèle du Living Theater (*Out 1*). Comme John Cassavetes, il est resté fidèle à l'idéal de la troupe à travers des collaborations répétées avec certains interprètes comme Bulle Ogier et des techniciens comme la monteuse Nicole Lubtchansky. En 2007, il déclarait que « le cinéma est toujours collectif, même celui de Bresson ». Selon Jacques Rivette, au moins un interprète d'*Au hasard Balthazar* avait résisté au pouvoir de Bresson : son âne¹⁰⁵. Dans la même interview, il expliquait aussi qu'il détestait la formule « un film de », un film étant toujours l'œuvre de quinze personnes aux moins. Quant à Jean-Luc Godard, il a collaboré pendant plusieurs années avec les membres du groupe Dziga Vertov¹⁰⁶. Comme on le verra, il a continué de dénoncer et d'enfreindre la propriété des films lors des décennies qui ont suivi.

¹⁰⁴ Devenu un réalisateur hollywoodien à succès, Peter Bogdanovich a également célébré ses prédécesseurs dans un recueil d'entretien. Voir Peter Bogdanovich, *Who the Devil Made It*, New York, Knopf, 1997.

¹⁰⁵ Voir « Entretien Jacques Rivette – l'art secret » [en ligne], *Les Inrockuptibles*, 19 mars 2007, disponible sur <http://www.lesinrocks.com/2007/03/19/cinema/actualite-cinema/entretien-jacques-rivette-lart-secret-1165507/>, page consultée le 11 juillet 2017.

¹⁰⁶ Voir A. de Baecque, *Godard. Biographie*, op. cit., p. 443-516.

Droits et devoirs des auteurs pendant les années 1980 et 1990

Pendant les années 1980 et 1990, les organisations de réalisateurs français et américains ont cherché à défendre les droits économiques et/ou le droit moral de leurs membres dans le cadre de plusieurs négociations autour du droit français, américain, et international de la propriété cinématographique. La Société des réalisateurs de films et la guilde américaine des réalisateurs ont collaboré dans le cadre de leurs luttes nationales. Des réalisateurs se sont également regroupés au sein de plusieurs organisations internationales qui ont promu l'internationalisation du droit français de la propriété cinématographique. Les luttes autour du droit d'auteur et du droit moral ont suscité la mobilisation de très nombreux réalisateurs. Leurs revendications ont été contestées par quelques cinéastes qui ont dénoncé le droit de propriété des films comme une contrainte pour la création imposée par des acteurs économiquement dominants.

La loi du 3 juillet 1985 et la coupure publicitaire

Dans les années 1980, la SRF a défendu ses revendications fondatrices lors d'une révision de la loi du 11 mars 1957 sur le droit d'auteur. Elle a initié une pétition qui reste à ce jour la plus vaste mobilisation des réalisateurs français au sujet du droit d'auteur. Plusieurs cinéastes ont alors justifié les revendications de la SRF en réaffirmant leur qualité de seuls auteurs de films conçus comme des œuvres individuelles. Les réalisateurs se sont ensuite divisés au sujet de la coupure publicitaire des films à la télévision, ce qui a favorisé la constitution d'une nouvelle organisation de réalisateurs-producteurs.

La loi du 3 juillet 1985 a été élaborée à partir de 1979 par le service juridique et la Commission de la propriété intellectuelle du ministère de la Culture en concertation avec l'Association littéraire et artistique internationale, le ministre des Finances et les groupes d'intérêts concernés par la propriété littéraire, artistique et cinématographique, dont les organisations de producteurs et d'auteurs de films¹⁰⁷. Ses dispositions liées au cinéma avaient d'abord pour but de codifier les « droits voisins » du droit d'auteur accordés aux artistes-interprètes et aux producteurs de disques par la Convention de Rome signée par la France en 1961. Déjà négociée pendant les années 1960 et 1970, la ratification de la Convention de Rome

¹⁰⁷ Sur l'élaboration de cette loi et ses dispositions sur le cinéma, voir André Bourdalé-Dufau, « L'élaboration du projet de loi » et André Françon, « Le contrat de production audiovisuelle », dans *Droit d'auteur et droits voisins. La loi du 3 juillet 1985*, Paris, Librairies techniques, 1986, p. 5-21 et 87-96.

avait suscité l'opposition de l'ORTF qui y voyait une nouvelle charge et des sociétés d'auteurs qui craignaient une diminution des sommes perçues par leurs membres. Le deuxième objectif du projet de loi était d'instaurer un dispositif de « copie privée », c'est-à-dire une taxe sur les enregistreurs de cassettes pour compenser le préjudice subi (ou imaginé) par les producteurs, les auteurs et les artistes-interprètes¹⁰⁸. Le projet de loi devait enfin étendre les normes de la propriété cinématographique à l'ensemble des œuvres audiovisuelles, c'est-à-dire aux productions télévisuelles.

La SRF est intervenue lors de la négociation de la loi du 3 juillet 1985 en participant aux travaux du ministère de la Culture et à travers plusieurs prises de position publiques, dont une pétition signée par près de 300 réalisateurs dont des extraits ont été publiés dans la presse¹⁰⁹. Cette pétition présentait les réalisateurs comme les seuls créateurs artistiques à ne pas bénéficier de l'application de la loi de 1957. Elle rappelait que la loi était censée garantir leur intéressement à l'exploitation commerciale des films et l'échec des négociations d'un contrat-type avec les producteurs. La pétition présentait comme solution une promesse de campagne de François Mitterrand : la perception de recettes directement auprès des salles de cinéma, selon le nombre d'entrées des films, comme dans le cas des compositeurs. Dans cette pétition, la SRF défendait un intéressement des réalisateurs pour toutes les formes de diffusion des films (salles, ventes à la télévision et à l'étranger, câble, cassettes et autres vidéogrammes). La SRF a adressé des revendications plus précises au ministère de la Culture en recommandant de supprimer la règle de la présomption de cession et de limiter dans le temps la cession des droits aux producteurs¹¹⁰.

¹⁰⁸ Ce dispositif a été promu à partir des années 1970 par l'Organisation internationale de la propriété intellectuelle et les organisations internationales d'auteurs et de producteurs à la suite de la commercialisation massive des magnétoscopes. Voir « Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC). XXIXe Congrès, Hambourg, 21 au 26 avril 1975 », *Le Droit d'auteur*, juin 1975, vol. 88, n° 6, p. 136-137 ; « Points de vue des organisations internationales non gouvernementales sur la copie privée », *Le Droit d'auteur*, Juillet-août 1982, vol. 95, n° 7-8, p. 204-227, p. 217 ; « Sous-comités du Comité exécutif de l'Union de Berne et du Comité intergouvernemental de la Convention universelle sur le droit d'auteur sur les problèmes juridiques découlant de l'utilisation des vidéocassettes et disques audiovisuels (Paris, 13, 14 et 19 décembre 1978) », *Le Droit d'auteur*, vol. 91, n° 12, décembre 1978, p. 425-432.

¹⁰⁹ Voir « Appel des auteurs et réalisateurs de films à M. le ministre de la Culture », archives de la SRF ; « Les cinéastes écrivent à Jack Lang », *Le Matin*, 18 décembre 1982 ; « Les cinéastes réclament des droits d'auteur », *Le Quotidien de Paris*, 18 décembre 1982 ; « Un appel des auteurs et réalisateurs de films. Pour une nouvelle répartition des recettes », *Le Monde*, 21 décembre 1982 ; « Trois cent cinéastes réclament », *Le Figaro*, 21 décembre 1982 ; « "Et nos droits d'auteur ?" », *L'Humanité*, 21 décembre 1982 ; « Cinéastes et droits d'auteur », *Le Nouveau Journal*, 22 décembre 1982 ; « L'appel de 300 cinéastes français », *Le Parisien libéré*, 28 décembre 1982 ; « Les cinéastes réclament le droit d'auteur », *France Soir*, 28 décembre 1982 ; « 300 auteurs en colère », *Le Film français*, 31 décembre 1982.

¹¹⁰ Ces revendications ont été résumés par l'avocat de la SRF, Henri Choukroun. La présomption de cession du droit d'exploitation de l'œuvre au producteur devait être remplacée par les garanties contractuelles suivantes : « limitation à 25 ans de la cession des droits, avec obligation de résultat d'exploitation à la charge du producteur au bout de cinq ans (sinon perte de l'exclusivité et exploitation seconde sous peine de résiliation du contrat) ;

Plusieurs porte-paroles de la SRF ont défendu les mêmes revendications deux ans plus tard dans *Le Monde*¹¹¹. Selon Jean-Charles Tacchella, la rémunération des auteurs en fonction du prix payé par le public était à la fois « la plus juste et la plus normale des rétributions » et « le seul moyen d'atteindre une réelle connaissance du marché selon les différents modes d'exploitation et de diffusion ». Cette connaissance du marché et des chiffres était vitale pour le cinéma au moment où l'audiovisuel s'apprêtait à entrer dans une phase de concurrence effrénée. Plus encore, l'avenir de la création cinématographique française toute entière en dépendait. Costa-Gavras a défendu l'amendement au projet de loi proposé par la SRF interdisant la destruction de la version finale des films en dénonçant des producteurs ayant droit de vie ou de mort sur un film et l'envoyant à la casse une fois sa valeur marchande épuisée. Luc Moullet a quant à lui défendu le droit pour les réalisateurs d'exploiter un film dans les situations où les producteurs se refusaient à cette exploitation. Il a donné l'exemple de plusieurs films trop peu diffusés par leurs producteurs, comme *Musica* de Marguerite Duras, *Histoire d'Adèle H* de François Truffaut et *La Maison des bois* de Maurice Pialat. Il a mis ce phénomène au compte de puissantes sociétés qui privilégiaient des films à plus grands succès (comme *James Bond*) et de producteurs si bien rémunérés avant la sortie du film, notamment grâce aux fonds publics, qu'ils avaient peu intérêt à exploiter des films qu'ils n'aimaient pas ou jugeaient trop peu rentables.

Peu avant l'adoption de la loi du 3 juillet 1985, les revendications de la SRF ont été résumées dans un livre publié par l'avocat de cette organisation. En préface de ce livre, Marguerite Duras les a justifiées en définissant les films comme les œuvres individuelles et les propriétés des auteurs – deux notions dénoncées par la même écrivaine en Mai 1968 au sein du Comité d'Action Etudiants-Ecrivains¹¹². Cette dernière a commencé par présenter le droit de la propriété littéraire comme une protection contre le vol des écrivains par les personnes faisant

mention distincte au contrat des modes d'exploitation des droits cédés, leur rémunération proportionnelle aux recettes brutes des exploitants étant assortie d'un minimum recouvré directement auprès de ces derniers ; reddition annuelle des comptes du producteur ; cession du contrat, soumise à l'accord de l'auteur, de même que le transfert des droits, dès lors qu'ils auraient pour effet de réduire la rémunération proportionnelle ; obligation pour le producteur de remettre un exemplaire du support de l'œuvre aux auteurs, et en fin de contrat ou en cas de résiliation, de leur remettre la matrice ; obligation d'exploitation permanente et suivie de l'œuvre par le producteur, sanctionnée, en cas de défaillance, par la résiliation du contrat ; disposition protectrices des auteurs en cas de règlement judiciaire ou de liquidation de biens de la société de production ». Voir Henri Choukroun, *Pour une nouvelle économie de la création*, Paris, 1985, p. 37.

¹¹¹ « La loi et les auteurs. Points de vue de la Société des réalisateurs de films », *Le Monde*, 6 décembre 1984.

¹¹² Voir Marguerite Duras, « Préface », dans H. Choukroun, *Pour une nouvelle économie de la création*, op. cit., p. 9-17. Sur ses engagements en Mai 1968, voir B. Gobbille, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968. Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », art cit. ; *Id.*, B. Gobbille, « Affaire de profanes ou affaire de spécialistes ? Les avant-gardes littéraires et la question de l'écriture en mai-juin 1968 en France », art cit.

le commerce des livres. Elle a présenté ces dernières comme les ancêtres des voleurs du cinéma :

« Sans doute y a-t-il dans la création, surtout littéraire, une invite par elle-même suscitée, à être maltraitée à l'instar en quelque sorte d'une infamie.

Au début des temps, il y a eu des gens pour raconter et des gens pour les écouter. Cela se passait dans les marchés, à la cour des nobles. C'est comme ça que ça a commencé, dans tous les pays du monde. Il s'agissait, ce faisant, de vivre un instant de la vie d'un autre, de s'enchanter avec un imaginaire autre que le sien, cela pour rien, pour vivre, pour s'imprégner de l'esprit, d'esprit de gratuité, pour commencer à savoir ne rien faire, commencer à apprendre à perdre le temps.

Ensuite il y a eu des gens pour écrire et d'autres pour lire. Et puis entre celui qui écrivait et celui qui lisait il y a eu le livre.

De plus en plus, comme une marée d'une lenteur infinie, la lecture, l'écriture se sont répandues de par le monde.

C'est alors que les vautours, les ancêtres de ceux du cinéma, ont commencé à tourner autour. Et comme il y avait eu des gens pour vendre la lumière, l'eau, la mort, il y a eu des gens pour voler les écrivains, les écrits. Cela dès l'apparition du commerce du livre. »

Selon Marguerite Duras, ce vol des livres a duré des siècles avant d'être interdit par la loi. Après avoir présenté le droit moral codifié par la loi de 1957 comme un « admirable texte d'une pertinence sans égale », l'écrivaine et cinéaste a dénoncé l'exploitation des auteurs de cinéma par les producteurs. Elle a placé cette exploitation dans la continuité de celle des écrivains et des comédiens. Elle l'a assimilée à une forme de domination de classe, de sexisme et de racisme. Marguerite Duras a attribué une part de la responsabilité aux écrivains eux-mêmes et à Sartre en particulier. Cette exploitation était d'autant plus regrettable qu'une société moderne ne pouvait se passer d'auteurs :

« Si cet article VI [sur le droit moral] sauve notre droit à la propriété de nos écrits, il ne nous protège pas de l'exploitation de ces écrits à des fins commerciales par l'industrie du cinéma.

C'est en effet avec le cinéma, avec l'attrait des profits jusque là inimaginables des producteurs de cinéma, que l'exploitation des auteurs est devenue un scandale national. Il s'agit d'un vol généralisé et pour ainsi dire admis, légitimé, légalisé par tous les gouvernements qui se sont succédés en France depuis la guerre. Ce vol est commis selon le modèle Hollywoodien, – ne riez pas – c'est là qu'il trouve ses lettres de noblesse.

Les intellectuels, les écrivains, les réalisateurs sont devenus petit à petit les parias de la société du cinéma. On se trompe tout le temps là-dessus. Dans cette société basée sur le vol, ce n'est pas l'argent qui est considérée comme une grâce pascalienne, c'est le don de la création littéraire, qui du moment qu'elle est donnée de naissance, doit être punie. Cette punition s'exprime par le vol de l'écrivain. Cela pour corriger l'œuvre de Dieu. Mais cela personne ne le sait.

Pendant des siècles les poètes étaient pauvres et ils mendiaient.

Cela dans tous les pays du monde.

Les comédiens étaient maudits. Ils avaient faim. En Russie c'était les domestiques qui faisaient les comédies. En Angleterre c'était les hommes, jamais les femmes, et pour des salaires de misère.

Il faut attendre le XIX^e siècle pour que l'écrivain d'origine roturière sorte quelquefois de la misère.

Notre travail échappe au monde de l'argent. Le chômage ne signifie rien pour nous. En ce qui nous concerne – j'ai posé dix fois la question – le droit au chômage n'a aucun sens.

Notre activité ne peut pas se tarifer. On est un écrivain vingt-quatre heures sur vingt-quatre ou on n'est pas un écrivain. C'est comme ça que nous avons oublié qu'on nous volait.

Faire des choses à partir de soi seul, des livres, des peintures, de la musique, des films, sans aucune intention que celle d'assouvir ce désir irrépessible de l'expression, doit être massacré. Comme les femmes étaient punies, les sorcières lorsqu'elles parlaient aux animaux de la forêt, ou lorsqu'elles écrivaient des livres en cachette des maris, cela jusqu'au XIXe siècle. C'est vrai, j'y pense à l'instant, la production cinématographique est un machisme.

J'affirme que nous sommes le prolétariat moderne. Ce n'est pas parce que j'ai eu le Goncourt à 70 ans que j'oublie l'exploitation des écrivains, le désespoir des jeunes auteurs.

Nous sommes fautifs. Nous ne nous sommes jamais défendus. Jamais. Nous avons répugné à nous regrouper parce qu'on nous a dit – Sartre entre autres (qui trimbalait derrière lui un continent de naïveté) – que la culpabilité de l'écrivain devait être vécue comme telle, simplement comme telle, et qu'elle ne devait jamais faire l'objet d'une plainte de la part du créateur de l'écrit.

Nous sommes devenus une race. Race comme racisme. Nous n'avons pour ainsi dire aucun droit. L'organisation du vol de nos œuvres en passe nécessairement par l'humiliation. Tandis qu'en même temps on ne peut absolument pas se passer de nous. Aucune société moderne ne peut se passer d'auteurs. Nous sommes ce qui ne se remplace pas. La véritable mort d'une société ce n'est pas la disparition de la science, c'est celle de l'écrit. Il faut entendre par là l'écrit pour rien, pour dire, pour tous, pour personne, sans incidence pratique aucune, sans raison d'être que celle de sa propre existence. »

En décrivant sa propre expérience, Marguerite Duras a détaillé les « crapuleries » des producteurs. Selon elle, un auteur était dépossédé de son œuvre dès la signature de son contrat : il ignorait tout de la gestion de son film, n'avait accès qu'à de faux budgets, ignorait d'éventuelles ventes et diffusion du film à l'étranger, dans son propre pays et dans sa propre ville. Parfois, il n'était pas même invité à sa projection. L'auteur était aussi lésé financièrement. Le producteur volait entre la moitié et un tiers des aides publiques – parfois au risque que le film ne soit jamais produit. Dans 60% des cas, le réalisateur ne touchait aucun argent après la sortie du film. Le producteur avait le droit de « geler » le film, c'est-à-dire de ne pas le diffuser. L'auteur n'avait pas même droit à une copie de son film. Pour Marguerite Duras, le producteur se contentait d'apparaître lors du dernier jour du mixage pour prendre le film et disparaître. Marguerite Duras a regretté que « dans beaucoup de cas, à vrai dire dans presque tous les cas, le producteur se conduira comme l'auteur du film qu'il vient de produire : l'argent volé le fait se croire le créateur du film ». Selon elle, il ne fallait pas oublier que « c'est la qualité du travail d'un auteur ou sa renommée qui vaut aux producteurs d'obtenir de l'argent. Que sans l'auteur le producteur n'est rien. Rien à un point difficilement concevable. Sans idée. Sans talent. Juste cette "création" de mettre in the pocket une part des millions qui ont été attribués à l'auteur. »

Pour Marguerite Duras, il fallait opposer au « scandale latent de cette situation de l'auteur » un autre scandale, celui de la vérité. Elle a dénoncé le fait que le CNC et les « organismes officiels » craignent les producteurs. Elle s'est réjouie que des milliers d'auteurs aient réussi à obtenir de Canal Plus d'être rémunérés par l'intermédiaire de la SACD et de la SCAM plutôt que des producteurs. Marguerite Duras a justifié ces luttes contre le vol des

auteurs au nom de la survie « du cinéma français, c'est-à-dire du cinéma d'auteur », qu'elle a opposé à un cinéma « à grandes surfaces » :

« La France n'est pas faite pour faire des films à grandes surfaces – est-ce d'ailleurs encore du cinéma que ce futurisme répétitif qui s'adresse à l'adolescence ? –. La France est un auteur et restera un auteur. C'est ainsi que Bresson, Rohmer, Truffaut sont accueillis aux USA, et Resnais et Akerman et moi-même. Et c'est ainsi également que Jarmusch est accueilli en France avec l'admirable "Strangers than Paradise" par les auteurs. Plus le cinéma favorisera le vol, plus il fera du tort aux auteurs, plus il fera du tort au cinéma français. »

Les revendications de la SRF ont été contestées par les représentants des producteurs et n'ont été qu'en partie satisfaites par la loi du 3 juillet 1985¹¹³. Comme la loi du 11 mars 1957, cette loi relève d'un compromis entre les revendications des organisations de producteurs et d'auteurs. La SRF a obtenu qu'en cas de faillite, les auteurs jouissent de la même priorité de paiement que les salariés et soient prioritaires pour racheter les droits de diffusion de leurs films. La loi a obligé les producteurs à transmettre aux auteurs leurs comptes des recettes d'exploitation des films (que Marguerite Duras jugeait toujours mensongers). En revanche, la SRF n'a pas obtenu une suppression de la règle de la présomption de cession des droits d'auteur au producteur, qui a même été étendue à toutes les formes d'exploitation (télévision, vidéo etc.). Alors qu'ils réclamaient le droit d'autoriser le transfert de leurs films sur d'autres supports ou mode d'exploitation, ils ont seulement obtenu le droit d'être consultés. Les réalisateurs n'ont pas non plus obtenu une limitation à 25 ans de la durée de cession des droits d'exploitation de leurs œuvres, sa limitation à cinq ans en cas d'exploitation insuffisante et l'annulation de la cession des droits si le producteur refusait de répondre à deux demandes de distributeurs ou d'exploitants. La loi disposait seulement que le producteur était « tenu d'assurer une exploitation suivie conforme aux usages de la profession ». La SRF n'a pas acquis que l'accord des réalisateurs soit nécessaire en cas de cession des droits d'un producteur à un autre. La loi du 3 juillet 1985 disposait que la rémunération de l'auteur devait être proportionnelles aux recettes brutes générées par le film, mais ne prévoyait ni un pourcentage minimum de ces recettes, ni leur perception auprès des salles par les sociétés d'auteurs, ni le versement obligatoire d'une avance sur ces recettes calculées en fonction du budget du film. Une autre revendication insatisfaite est le droit pour les auteurs de recevoir une copie de leurs œuvres. Pour finir, les réalisateurs n'ont pas obtenu que leurs noms soient inscrits sur les affiches, publicités, couvertures de cassettes dans une taille égale à celle des noms des interprètes au noms les plus gros. Dans un télégramme adressé au président de la République en juin 1985 et

¹¹³ Voir H. Choukroun, *Pour une nouvelle économie de la création*, *op. cit.*, p. 108-116 ; André Françon, « Le contrat de production audiovisuelle », chapitre cité.

signé par une quinzaine de cinéastes très reconnus, la SRF a néanmoins appelé à l'adoption de cette loi qui moralisait les relations entre le producteur, l'auteur, son œuvre et le public, et permettrait ainsi la survie et l'autonomie de la création audiovisuelle, non seulement en France, mais dans le cadre européen¹¹⁴.

Peu après l'adoption de la loi du 3 juillet 1985, des membres de la SRF ont invoqué le droit moral pour tenter d'interdire la coupure publicitaire des films lors de leur passage à la télévision¹¹⁵. Claude Sautet a présenté la coupure publicitaire comme une mutilation des films, de leurs durées et de leurs rythmes. Il craignait aussi que les films à venir soient standardisés et conditionnés par les contraintes commerciales. Claude Sautet a avancé que les réalisateurs pouvaient difficilement faire valoir leur droit moral et interdire la diffusion d'un film lorsque son producteur perdait de l'argent. Il s'est dit favorable à un cahier des charges des chaînes n'autorisant qu'une seule coupe. Toujours selon Claude Sautet, la création d'une seule chaîne culturelle sans publicité risquait de réserver le cinéma à une élite, alors qu'il s'agissait d'un grand spectacle populaire. Bertrand Tavernier a quant à lui rejeté l'idée que les coupes publicitaires encourageaient le public à revenir dans les salles. Preuve en était selon lui un public américain habitué aux coupures publicitaires et incapable de se concentrer pendant plus de douze minutes.

La coupure publicitaire a été défendue par des producteurs comme Alain Terzian¹¹⁶. Ce dernier en a profité pour dénoncer des réalisateurs se cachant derrière la loi de 1957 pour éviter toute responsabilité économique. Il a aussi justifié la coupure publicitaire au nom d'une conception du cinéma comme œuvre collective qui aurait pu être prononcée presque mot pour mot par Charles Delac quelques décennies plus tôt¹¹⁷. La coupure publicitaire des films a également été défendue par des réalisateurs, dont beaucoup étaient aussi producteurs¹¹⁸. Claude Berri a justifié les coupures en considérant que les films étaient faits pour le cinéma et non pour la télévision, qui ne servait qu'à rapporter de l'argent. Il s'est dit prêt à ce que son film *Jean de*

¹¹⁴ Lettre de la SRF à François Mitterrand, 10 juin 1985, Paris, archives de la SRF ; Le télégramme était signé par Jean-Jacques Annaud, Robert Bresson, Jean-Claude Carrière, Costa-Gavras, Alain Decaux, Jacques Demy, Marguerite Duras, Maurice Pialat, Alain Resnais, Eric Rohmer, Claude Santelli, Claude Sautet, Jean-Charles Tacchella et Bertrand Tavernier.

¹¹⁵ Marie-Claude Arbaudie, « Le saucissonnage au cœur du débat », *Le Film français*, n°2078, 28 février 1986.

¹¹⁶ Voir Pierre Rival, « Alain Terzian : "Arrêtez le massacre" », *Le Film français*, n°2077, 21 février 1986.

¹¹⁷ Voici la définition de l'auteur de film proposée par Alain Terzian : « Qu'est-ce que l'auteur d'un film ? C'est la chaîne indissociable dont chaque maillon porte un nom différent : auteur du texte original – adaptateur – dialoguiste – metteur en scène – producteur – acteurs – chefs opérateur – chef monteur – chef décorateur – Vous connaissez le principe de la chaîne ? Si un seul maillon casse, elle ne vaut plus rien. Par quelle usurpation intellectuelle seuls les auteurs d'un texte littéraire bénéficient-ils de la qualité d'auteur d'une création totalement collective ? A partir de quelle philosophie explique-t-on à des entreprises de droit privé, à capitaux privés, nés de l'initiative personnelle d'entrepreneurs privés, comme utiliser leurs fonds et gérer leurs risques ? ». Voir *Ibid.*

¹¹⁸ Pierre Rival, « Claude Berri : oui au saucissonnage », *Le Film français*, n°2074, 31 janvier 1986.

Florette soit coupé toutes les dix minutes s'il en obtenait un bon prix. Deux ans plus tard, Claude Berri, une cinquantaine de réalisateurs et d'acteurs et l'ensemble des organisations patronales du cinéma se sont prononcés pour le maintien d'une coupure publicitaire des films que le Sénat envisageait alors d'interdire¹¹⁹.

Peu après cette querelle autour de la coupure publicitaire des films à la télévision, Claude Berri a été à l'initiative de la formation d'une nouvelle organisation professionnelle regroupant des réalisateurs-producteurs : la Société civile des Auteurs-Réalisateurs-Producteurs (l'ARP)¹²⁰. Sur la proposition de Bertrand van Effenterre, un ancien président de la SRF, cette organisation a été constituée sous forme d'un organisme de perception des droits sur la copie privée¹²¹. L'ARP comptait trente-deux membres fondateurs, auxquels se sont rapidement associés une vingtaine d'autres réalisateurs-producteurs¹²². Deux tiers d'entre eux s'étaient engagés en faveur de la coupure publicitaire des films. Son secrétariat général a été confié à Pascal Rogard, qui était également le secrétaire général de la Chambre syndicale des producteurs et exportateurs de films français. Claude Berri a justifié la création de l'ARP suite à la division des réalisateurs au sujet de la coupure publicitaire et en invoquant un (supposé) projet de Truffaut de créer une organisation de réalisateurs-producteurs en 1968. Affirmant qu'il ne s'était jamais senti à l'aise dans les sociétés d'auteurs comme dans celles de producteurs, il a avancé que la force des réalisateurs-producteurs était qu'ils étaient les « seuls à pouvoir parler en prenant en compte les arguments économiques et moraux car nous sommes les seuls à détenir les deux pouvoirs : économique et moral. » De même, Agnès Varda a dit

¹¹⁹ Les acteurs réalisateurs et producteurs qui se sont mobilisés pour le maintien de la coupure publicitaire étaient Jean-Jacques Annaud, Alexandre Arcady, Josiane Balasko, Jean-Paul Belmondo, Claude Berri, Luc Besson, Michel Blanc, Bertrand Blier, Gérard Brach, Claude Chabrol, Etienne Chaillez, Elie Chouraqui, Alain Delon, Jacques Demy, Gérard Depardieu, Michel Deville, Milos Forman, Serge Gainsbourg, Philippe Galland, Alain le Henry, Jean-Loup Hubert, Just Jaeckin, Alain Jessua, Didier Kaminka, Diane Kurys, George Lautner, Patrice Leconte, Simon Mickael, Claude Miller, Edouard Molinaro, Yves Montand, Gérard Oury, Claude Pinoteau, Jean-Marie Poiré, Roman Polanski, Jean-Paul Rappeneau, Pierre Richard, Yves Robert, Jacques Rozier, Patrick Schulmann, Coline Serreau, Pascal Thomas, Danielle Thompson, Francis Veber, Henri Verneuil, Jean Yanne, Ariel Zeitoun, Claude Zidi. Voir « Le débat sur la coupure publicitaire », *Le Film français*, n°2219, 11 novembre 1988.

¹²⁰ Voir « Une réunion de l'association des "auteurs réalisateurs producteurs" », *Le Film français*, n°2171, 11 décembre 1987 ; Marie-Claude Arbaudie, « L'ARP passe à l'action », *Le Film français*, n°2238, 24 mars 1989.

¹²¹ Entretien avec Bertrand van Effenterre, le 22 février 2011.

¹²² Les membres fondateurs de l'ARP étaient Jean-Jacques Annaud, Alexandre Arcady, Jean-Jacques Beineix, Claude Berri, Luc Besson, Bertrand Blier, Patrice Chéreau, Elie Chouraqui, Michel Deville, Jacques Douillon, Costa-Gavras, Jean-Luc Godard, Alain Jessua, Diane Kurys, Claude Lelouch, Jean Marboeuf, Claude Miller, Jean-Pierre Mocky, Maurice Pialat, Gérard Oury, Jacques Rozier, Coline Serreau, Jean-François Stévenin, Bertrand Tavernier, Pascal Thomas, Jean-Charles Tacchella, Agnès Varda, Henri Verneuil, Bertrand van Effenterre, Jean Yanne, Ariel Zeitoun, Claude Zidi. Ses premiers membres adhérents étaient, outre ses fondateurs, Josiane Balasko, Gilles Béhat, Paul Boujenah, Michel Drach, Philippe Galland, Jean-Loup Hubert, Just Jaeckin, Gérard Jugnot, Claude Lanzman, Geneviève Lefèbre, Jacques Perrin, Jacques Poitrenaud, Patrick Schulman.

s'être toujours sentie rejetée par les organisations de producteurs et par la SRF et a vu dans l'ARP le moyen de « réunir une famille dispersée ».

Un droit moral pour les auteurs-salariés américains

Au cours des années 1980 et 1990, la DGA a continué à défendre les droits économiques et « créatifs » de ses membres dans le cadre de sa convention collective. Parallèlement, elle a sollicité les parlementaires pour obtenir un droit moral dans le cadre de la négociation de l'adhésion des Etats-Unis à la Convention de Berne et de projets de lois visant à interdire la « colorisation » de films en noir et blanc. Les porte-paroles ont justifié l'attribution d'un droit moral au réalisateur en faisant valoir sa qualité d'auteur. En revanche, ils n'ont pas remis en cause le statut de salarié qui garantissait leur droit à une convention collective.

Après l'abandon de plusieurs projets de loi visant à ratifier la Convention de Berne dans les années 1920 et 1930, cette ratification avait motivé l'adoption du Copyright Act de 1976¹²³. L'adhésion des Etats-Unis à l'Union de Berne a de nouveau été examinée au Congrès à partir du milieu des années 1980¹²⁴. La première justification de l'adhésion des Etats-Unis à cette convention était la lutte contre la piraterie, qui était censée coûter plusieurs dizaines de milliards de dollars de pertes chaque année. La Convention de Berne devait offrir une meilleure protection contre la piraterie que la Convention universelle du droit d'auteur déjà ratifiée par les Etats-Unis. Elle devait aussi permettre aux Etats-Unis de nouer des relations en matière de copyright avec des pays avec lesquels ils n'avaient pas signé d'accords bilatéraux. Cette ratification devait enfin accroître le pouvoir des Etats-Unis dans les négociations internationales sur la propriété intellectuelle, qui avait été fragilisé par leur retrait de l'UNESCO. L'adhésion des Etats-Unis à la Convention de Berne a été soutenue par des parlementaires, par le Copyright Office, le Département d'Etat et du ministère du Commerce, ainsi que par une large coalition de dirigeants d'entreprises des secteurs de l'édition, du cinéma et de l'industrie pharmaceutique. Lors des auditions parlementaires consacrées à la Convention de Berne, la DGA s'est exprimée en faveur d'une codification du droit moral des auteurs. Leurs revendications ont été contestées par les groupes d'intérêts des dirigeants d'entreprise de l'édition et du cinéma craignant pour leurs chiffres d'affaire, ainsi que par des professeurs de droits considérant que la législation en

¹²³ Voir les chapitres 1 et 2.

¹²⁴ Voir « The Senate Report on the Berne Convention Implementation Act of 1988 », 20 mai 1988 ; Orrin Hatch, « Better Late Than Never: Implementation of the 1886 Berne Convention », *Cornell International Law Journal*, 1 avril 1989, vol. 22, n° 2, p. 171-195.

vigueur garantissait déjà aux auteurs américains l'équivalent d'un droit moral¹²⁵. Parallèlement, des réalisateurs ont revendiqué un droit moral afin de s'opposer à la colorisation de films en noir et blanc par des sociétés de diffusion¹²⁶. Après que leurs dénonciations ont été abondamment relayées dans la presse, plusieurs auditions parlementaires ont été consacrées à cette question.

Dans le cadre des auditions parlementaires consacrées à la Convention de Berne et à la colorisation des films, les porte-paroles de la DGA ont revendiqué l'attribution d'un droit moral au réalisateur en le définissant comme l'auteur (principal) d'un film et en le distinguant de son propriétaire¹²⁷. Dans son rapport sur la Convention de Berne, la DGA avançait que les œuvres d'art étaient la vision d'un individu, même lorsqu'il s'agissait d'œuvres collectives comme les films. Cet individu méritait le droit d'être identifié à cette œuvre et de la protéger et ainsi d'établir et de préserver sa réputation. Selon ce même rapport, le fait que les films pouvaient être considérés comme des biens de « culture de masse » ne devait pas cautionner leur non-protection en tant qu'œuvres d'un auteur. Cette affirmation était justifiée par une comparaison avec le jazz et avec les pièces de Shakespeare, qui ne sauraient être réduites à de la « littérature pauvre » au motif qu'elles étaient jouées devant les salles combles de l'Angleterre élisabéthaine. Les porte-paroles de la DGA ont dissocié la propriété des films, relevant de la règle des *works-made-for-hire*, de la qualité d'auteur du réalisateur. Milos Forman et George Lucas ont affirmé

¹²⁵ Cette thèse avait également été avancée par le Copyright Office au début de la négociation du Copyright Act de 1976. Voir le chapitre 2.

¹²⁶ Sur la colorisation des films et les débats qu'elle a suscité dans la presse, voir P. Decherney, *Hollywood's copyright wars*, *op. cit.*, p. 144-149.

¹²⁷ Pour les auditions parlementaires consacrées à la Convention de Berne, voir « Berne Convention Implementation Act of 1987. Hearings before the subcommittee on courts, civil liberties and the administration of justice of the committee on the judiciary. House of Representatives », 17 juin, 23 juillet, 16 et 30 septembre 1987, 9 et 10 février 1988, p. 407-424 et 461-538 pour le rapport de la DGA et les interventions de Sydney Pollack et Elliot Silverstein ; « The Berne Convention. Hearings before the subcommittee on patents, copyrights and trademarks of the committee on the judiciary. United States Senate », 18 février et 3 mars 1988, p. 479-534 pour les interventions d'Elliot Silverstein, George Lucas et Steven Spielberg. Pour les autres auditions parlementaires consacrées au droit moral des réalisateurs et à la réalisation, voir « Legal issues that arise when color is added to films originally produced, sold, and distributed in black and white. Subcommittee on Technology and the Law, Committee on the Judiciary, US Senate », 12 mai 1987, p. 2-38 pour les interventions d'Elliot Silverstein, Woody Allen, Sydney Pollack, John Huston et Milos Forman ; « Film Integrity Act of 1987, Hearing before the subcommittee on courts, civil liberties, and the administration of justice of the committee on the judiciary. House of Representatives », 21 juin 1988, p. 67-82 pour l'intervention de Arthur Hiller ; « Moral rights in our copyright laws. Hearings before the subcommittee on patents, copyrights and trademarks of the committee on the judiciary, United States Senate », 20 juin, 20 septembre et 24 octobre 1989, p. 1090-1127 pour les interventions de Milos Forman et Glenn Gumpel ; « Moral Rights and the Motion Picture Industry. Hearing before the subcommittee on courts, intellectual property, and the administration of justice of the committee on the judiciary, House of Representatives », 9 janvier 1990, p. 178-216 pour l'intervention de Joe Dante ; « Film disclosure act of 1991. Hearing before the subcommittee on intellectual property and judicial administration of the committee on the judiciary, House of Representatives », 5 mars 1992, p. 57-95 pour les interventions de Martin Scorsese, Elliot Silverstein et Robert Wise.

que le fait d'être engagé et payé pour réaliser une œuvre n'était pas contradictoire avec le fait d'être un artiste méritant des droits. Tous deux ont pris l'exemple de la Chapelle Sixtine de Michel-Ange. Milos Forman a demandé aux parlementaires si les auteurs de *Bridge on the River Kwai*, *From Here to Eternity* et *The Last Emperor* étaient David Lean, Fred Zinnemann et Bernardo Bertolucci ou la société Sony qui venait d'en acquérir les droits. Selon George Lucas, acheter le copyright d'un film comme sa société ne faisait pas soudainement du propriétaire un artiste talentueux et créateur, capable d'écrire un roman, de jouer de la musique, de peindre un tableau ou de faire des films. Sydney Pollack a dénoncé la règle des *works-made-for-hire* en définissant le cinéma comme l'art d'un artiste qui ne pouvait être les actionnaires d'une société de production.

« Are motion picture art? Well there is no question that but that the treaty regards them as such. Article 14 is entirely devoted to cinematographic art, and certainly there is no question that the rest of the world thinks so.

(...) [Motion pictures] are the record of who we were and are, what we thought then and think now, the best and the worst of us, why we hope and what we dream. They are at their best as someone has said, the truth at 24 frames per second, and they are frozen in time for every, totally accurate, bearing perfect witness and they deserve to remain so.

Now if they are art, and I believe there is no question about that, then who for Heaven's sake is the artist. Surely with all due respect not the stockholders.

Clearly, the artist or artists are those people who say choices, define the shape and the texture, the style and tone of what the art is.

After all, that is what art is made of, choices, nothing else, the series of choices that are first managed and then implemented. If you change the choices you change the impact and therefore the value of the work of art and therefore the reputation of the artist, the way that artist is perceived by society.

To exempt motion pictures from protection because they are work for hire, which has been suggested seems to me to misunderstand totally the process of creativity. If you confuse business acumen with artistic impulses and skill, that would be a tragedy.

If you exempt people who are employees, then you exempt us as you would have exempted Leonardo and Mozart, all workers for hire. If you do that then the art of motion pictures has no artistic protection¹²⁸. »

La DGA a revendiqué l'attribution d'un droit moral aux seuls réalisateur et scénariste principal d'un film. Comme l'avaient fait d'autres réalisateurs avant eux, Milos Forman et Joe Dante ont défendu le statut d'auteur du réalisateur au nom de son pouvoir sur ses collaborateurs et en lui attribuant la valeur des films. Ils ont assimilé le réalisateur à un architecte, un compositeur et à un chef d'orchestre :

« There is still a question in some people's mind as to who is or are the principal artistic author or authors of a film. Is it the director? Is it the original writer of a novel or a play on which a film might be based? Is it a screenwriter? Aren't we disregarding also the contribution of all other artistic contributors, cinematographers, editors, costume designers, set designers, performers, composers: Shouldn't these artists also be entitled to the same protection for their creative work? There is no doubt that the contribution of all these artists is enormous! But they are not the principal architect of a movie. The principal architect of a

¹²⁸ « Berne Convention Implementation Act of 1987 », rapport cité, p. 409-410.

movie are the film's director and film's principal screenwriter. It is their vision which is decisive in telling a story on film. You can give the same story to two different directors. And you can ask both of them to use the same cinematographers, costume designers, set designers, you can even ask them to use the same actors and you will still end up with two very different films, one of which might make you fall asleep, while the other one might move you to tears, make you laugh, lift your spirits and enlighten your thoughts. And there are plenty of examples in the history of cinema to illustrate this contention¹²⁹. » (Milos Forman)

« We have contended that the principal director and screenwriter are the artistic authors of the film. And I think we have done it accurately. It takes a lot of people to make a film. And since I began in very low budget films, where you do everything yourself and you learn to be the sound man and you learn to be the art director and you learn what everybody does, and I was an editor for a long time, I am aware that you cannot make a movie without these people. And nobody is contesting it, saying that the screenwriter and director can just go off on their own and make a movie and come out and hand it to you and, "Here it is."

However, as many talented people as have to be arrayed to make a picture, somebody has to tell them what to do. You cannot just put them all alone in a room and then go away and come back, expect that they will have done anything. Everybody needs some guidance. And if the screen play is the blueprint, then the director is responsible for the construction. If the screen play is the concerto, the director is the conductor. There are probably other bromides I could come up with, but you get the idea.

The contributors to the movie, however important they are, are really in the service of a central plan or vision of the work. And somebody has to have that.

Now, the cinematographers came to you today and described themselves as the authors of the image. And I do not dispute that. The director seldom is the cinematographer. On occasion he is, but most often you need a cinematographer to do the job. But if the cinematographer is the author of the image, then the director and the screenwriter are the author of the work that encompasses that image¹³⁰. » (Joe Dante)

Tous les porte-paroles de la DGA intervenus au sujet des projets de codification du droit moral ont dénoncé la colorisation comme une atteinte à la valeur des films. La guilde s'est inquiétée que des chefs d'œuvres en noir et blanc soient présentés en couleur à un large public, au détriment de choix esthétiques qui étaient au fondement de leur valeur. John Huston a dénoncé la colorisation d'un film comme une impertinence aussi grave que d'éclabousser de couleur la Joconde. Il a expliqué aux parlementaires qu'il avait réalisé *The Maltese Falcon* en noir et blanc et seulement en noir et blanc, à la manière de sculpteurs choisissant de travailler l'argile, le bronze ou le marbre. Milos Forman a craint que la défiguration, la colorisation et le saucissonnage des films ne les ramènent au rang d'attraction foraine qu'ils avaient dépassé grâce à des cinéastes comme D. W. Griffith, Cecil B. DeMille, John Ford, George Stevens, Ernst Lubitsch, Frank Capra et bien d'autres. Woody Allen a lui aussi défendu ses choix du noir et blanc ou de la couleur pour *Manhattan* et *Annie Hall*. Woody Allen a tourné en dérision la colorisation en imaginant le *Voleur de bicyclette* en couleurs et en racontant l'histoire d'un patron justifiant la colorisation d'un film au nom de la stupidité du public :

¹²⁹ « Moral rights in our copyright laws », rapport cité, p. 1096-1097.

¹³⁰ « Moral Rights and the Motion Picture Industry », rapport cité, p. 180.

« Let us just say that a very rich man has purchased all the films ever made in Hollywood. He calls together his staff and says, "Take all the black and white ones and turn them into color using our new computer." The technicians get right to work implementing this because they are used to following orders. One man among them, however, is puzzled and asks his employer, "I don't understand – why paint them over with color?"

And the boss says, "Because more people will watch them."

"Really?" the underling asks.

"Yes," the boss answers. "The American public is very, very stupid, very infantile. In fact, they're idiots. They can't enjoy a film unless it's full of bright colors and rock music. The story means nothing – the plot – the acting – just give the fools reds and yellows and they'll smile."

The worker is confused, and tells his boss that for generations people have been watching and adoring films in black and white. He points to "It's A Wonderful Life," viewed by millions every Christmas on television. He points to "Yankee Doodle Dandy" and "Sergeant York" and "Citizen Kane" and "The Maltese Falcon" and "On the Waterfront."

"They're great films," the boss says. "But I'm going to improve them. They'll be greater when I'm finished with them."

"But the director of "Citizen Kane" is dead. Who'll tell you what colors it should be?"

"We have men to do that. It's true – they've never directed films and know nothing about it, but they sure can work computers and between you and me – does it really make a difference if James Cagney's jacket is green or yellow when he shoots Humphrey Bogart in "Public Enemy?"

The poor underling is losing his resolve. "By the way," he asks, "you mentioned adding rock music?"

"Oh, that's in the future," the boss says. "First color, then maybe we replace the score of "Gone with the Wind" with rock. I have lots of ideas¹³¹." »

Comme Woody Allen, des réalisateurs de la DGA ont étendu leur critique de la colorisation à d'autres modifications présentes ou potentielles des films. Milos Forman a regretté que des scènes de la comédie musicale *Hair* soit diffusées séparément sans son accord tout en étant présentées comme son film. Arthur Hiller a dénoncé des films très raccourcis pour être diffusés dans des avions et s'est inquiété que l'informatique permette bientôt de remplacer Humphrey Bogart et John Wayne par un acteur désormais plus populaire (Sylvester Stallone). Lors de la négociation autour de la ratification de la Convention de Berne, Sydney Pollack a mentionné des films accélérés et recadrés, tandis que George Lucas évoquait des technologies futures qui allaient permettre de remplacer le visage des acteurs par des visages plus à la mode ou de changer le mouvement de leurs lèvres pour les adapter à de nouveaux dialogues¹³². Films et vidéos à l'appui, Martin Scorsese a montré aux parlementaires plusieurs exemples de recadrage des films altérant leur signification ou leur valeur artistique. Voici celui de la réduction du cadre de *Ben Hur* :

« One of the most disastrous instances of cropping can be seen in the pan-and-scan version of William Wyler's 1959 biblical epic, "Ben Hur." (...) I want to show you six shots from the race, and by comparing the wide-screen version with the pan-and-scan version, you can easily see what gets lost. (...) The first one is the shot of the bronze dolphins because

¹³¹ « Legal issues that arise when color is added to films originally produced, sold, and distributed in black and white », p. 24.

¹³² Lucasfilm lui donnera raison.

each lap around the circus was indicated by the pulling down of one of these nine bronze dolphins. You only see – notice the composition with the framing on the left – nine dolphins.

Now, in the pan-and-scan version of this particular shot, the composition is completely gone. You only get six dolphins.

The next image I would like to show on this is an actual shot of the race itself. You see about eight horses here. There are about eight of them in the letter-box version and in the pan-and-scan version that is shown on television, you get about five of them.

Now, all the work that went into the filming of this incredible sequence, all the excitement and all the spectacle of the race has been lost. (...) In a funny way, it is almost as if you are looking at the film through binoculars¹³³. »

Alors que les producteurs et les diffuseurs des films justifiaient la colorisation au nom des goûts du public, les porte-paroles des réalisateurs ont fait prévaloir leurs intérêts sur ceux des spectateurs ou se sont exprimés en leur nom. Woody Allen a contesté l'idée que plus personne ne voulait voir de films en noir et blanc. Si des spectateurs ayant grandi avec une télévision stupide étaient privés de sensibilité au point de ne plus pouvoir apprécier *It Happened One Night* en noir et blanc, comme l'avaient fait plusieurs générations avant eux, il fallait cultiver ces spectateurs plutôt qu'ajuster les films à leurs goûts rabaissés. Toujours selon Woody Allen, si le public avait pu conformer les œuvres à son goût, le monde aurait été privé de tout art véritable et les œuvres de Picasso, James Joyce, Stravinski et bien d'autres auraient été modifiées des années plus tôt. Steven Spielberg a quant à lui déclaré que la création artistique n'était pas un processus démocratique mais tyrannique. Le public n'avait pas le droit de voter en faveur de la colorisation, pas plus qu'il ne pouvait voter à propos de l'écriture des scènes, du mouvement des caméras, du choix des angles ou n'importe lequel des milliers de choix opérés par un artiste dans le cadre du turbulent processus de création. Le public avait le droit d'accepter ou de rejeter le résultat d'un processus de création, mais non d'y participer. D'autres réalisateurs se sont plutôt exprimés au nom du public. Martin Scorsese, qui partageait avec Woody Allen l'idée que le public devait être éduqué, a regretté que le droit des spectateurs de savoir exactement ce qu'ils voyaient à l'écran soit couramment violé sans qu'il le sachent. Robert Wise a déclaré que le public se souciait des mutilations des films en avançant comme preuve de nombreuses plaintes reçues au sujet du remontage de son film *The Sound of Music* lors de sa diffusion à la télévision.

Les réalisateurs ont justifié le droit moral au nom des intérêts de l'art, des artistes, des spectateurs, mais aussi en se présentant comme les meilleurs gardiens d'un patrimoine culturel à la fois national et universel. Martin Scorsese a encouragé les parlementaires à se souvenir que plus de la moitié des films produits aux Etats-Unis avant 1951 avaient été perdus, détruits ou irrémédiablement détériorés. John Huston a présenté la colorisation comme une atteinte au

¹³³ « Film disclosure act of 1991 », rapport cité, p. 58-59.

caractère de la nation, qui visait à la réduire à son plutôt petit commun dénominateur. L'enjeu de cette lutte était la défense de la mémoire et de la vérité historique au bénéfice des générations futures. Renchérissant, la DGA a présenté la colorisation comme une entreprise orwellienne de réécriture de l'histoire par des machines. Pour George Lucas, si le droit moral des artistes n'était pas protégé, de nouvelles technologies allaient priver les générations futures des subtiles vérités et sentiments humains créés par des individus talentueux. Le réalisateur de *Star Wars* a présenté la défense de la créativité, de l'art et du patrimoine culturel américain comme un enjeu pour l'espèce humaine tout entière. Cette cause, qui distinguait l'humanité de la barbarie, était à la hauteur d'enjeux comme l'avortement, l'euthanasie ou la peine de mort :

« Creative expression and imagination are human qualities, they are part of the very essence of what it is to be human.

People who alter or destroy works of art and our cultural heritage for profit or as an exercise of power are barbarians and if the laws of the United States continue to condone this behavior history will surely classify us as a barbaric society. The preservation of our cultural heritage may not seem to be as politically sensitive an issue as "when life begins" or "when it should be appropriately terminated," but it is as important because it goes to the heart of what sets mankind apart. Art is distinctly human endeavor. We must have respect for it if we are to have any respect for the human race.»

(...) Attention should be paid to this question of our soul, and not simply accounting procedures. Attention should be paid to the interest of those who are yet unborn, who should be able to see this generation as it saw itself and the past generation as it saw itself.

(...) I hope you have the courage to lead America in acknowledging the importance of American art to the human race, and accord the proper protection for the creators of that art – as it is accorded them in much of the rest of the world communities¹³⁴. »

Les réalisateurs mobilisés au sujet du droit moral ont dénoncé le mercantilisme des producteurs et diffuseurs qui s'opposaient à leurs revendications. Devant les parlementaires, Arthur Hiller a fait mine de se demander pourquoi l'argent était au fondement de tant de décisions et de lois, qu'elles portent sur la propriété ou les droits artistiques. Viendrait-il un temps où les lois et les décisions seraient prises pour des raisons morales ? Un rapport anonyme de la DGA a regretté que le débat sur la Convention de Berne soit dominé par des propriétaires important au Congrès le rapport de force qu'ils imposaient déjà aux artistes au sein de leurs entreprises. Ce texte précisait qu'un comité chargé d'examiner l'adhésion à la Convention de Berne ne comptait quasiment aucun représentant d'artistes et était dominé par de grandes entreprises. Au mercantilisme des producteurs et diffuseurs, les représentants de la DGA ont opposé leur désintéressement ou leurs motivations purement artistiques, morales ou sociales. Accusés par la MPAA de chercher à accroître leurs profits, nombre de réalisateurs ont avancé

¹³⁴ « The Berne Convention », rapport cité, p. 484 et 490.

qu'ils ne comptaient en aucun cas monnayer leur droit moral et souhaitait le défendre gratuitement ou pour un dollar symbolique. Elliot Silverstein a opposé ceux qui cherchaient à tirer profit de la colorisation des films par ordinateur à des réalisateurs se mobilisant pour ne pas gagner un centime, travaillant pour l'amour de l'art et survivant aux rigueurs physiques et émotionnelles de la création pour donner vie aux scénarios et à leurs visions. Outre leurs motivations avant tout artistiques, les porte-paroles des réalisateurs ont fait valoir leur sens des responsabilités économiques. Joe Dante, Milos Forman, et d'autres réalisateurs ont contesté l'idée que l'économie du cinéma était en danger ou perdait de l'argent en invoquant le chiffre d'affaire et les profits des entreprises. Selon Steven Spielberg, des studios produisant deux dizaines de films par an pouvaient compenser les pertes d'un film comme *Heaven's Gate* par le succès de films comme *Star Wars*. Sydney Pollack et Steven Spielberg ont avancé qu'un réalisateur ou un scénariste qui n'accepteraient pas de modifications d'un film achevé risquait de ne plus être employé par ce même financier. Sydney Pollack a rejeté les craintes des producteurs en les attribuant à une peur répandue et infondée des hommes d'affaires pour des artistes un peu fous. Il a précisé que les réalisateurs revendiquaient un droit moral qui ne s'appliquerait qu'une fois le film sorti en salle et en aucun cas une armure permettant à un réalisateur d'imposer ses choix à quelqu'un dépensant 20 ou 30 millions de dollars pour la production d'un film. La fabrication du film demeurerait un processus de négociation entre un réalisateur et un producteur avantagé par son capital :

« [*The producer*] is going to say to me, "I don't want to spend 30 [*millions*]; I want to spend 25." I am going to argue with him and maybe get 27^{1/2}.

He is going to say, "I want Paul Newman." I will say, "Robert Redford," and will argue and end up with Liza Minelli. He is going to say, "I want a picture 1 hour and 50 minutes," and I will say, "I can't tell that story in less than 2 hours and 20 minutes."

He is going to say, "I don't want the ending. I don't want him to kill her in the end," and I am going to say, "I don't want her going into the sunset in the end," so they will have a fist fight and get married then.

We are negotiating. At a certain point when we have settled all our problems, if you want to talk about power, it is his \$20 million. He is the guy with the baseball bat. It is his \$20 million.

I have to find a way to please him and not disrupt his flow of capital which is making the system work. I know that, I am not 11 years old. Once we agree on that and I have made the picture to his satisfaction, and that picture has an identity, and that picture is perceived to be a work of mine and my reputation is now at stake and associated with that picture, then I say it just isn't fair for him to mess with it without checking with me. That affects my life directly¹³⁵. »

George Lucas est allé plus loin pour justifier le droit moral d'un point de vue économique. Après avoir rappelé qu'il présidait une entreprise de divertissement, il a présenté

¹³⁵ « Berne Convention Implementation Act of 1987 », p. 522.

le droit moral comme une bonne affaire plutôt que comme un risque pour l'économie du cinéma. Pour ce dernier, les créateurs étaient au cœur de l'industrie et leur talent était une ressource précieuse et limitée, qui devait être alimentée et reproduite. Les créateurs étaient un trésor national comparable aux forêts, à la vie sauvage et à d'autres ressources naturelles. A défaut d'être exploitées intelligemment, ces ressources seraient gâchées et perdues pour les générations futures et les sociétés feraient faillite. Pour l'éviter, les artistes devaient avoir le sentiment que leur travail avait du sens et que leurs œuvres allaient conserver les subtiles nuances pour lesquelles ils s'étaient battus. Le fondateur de Lucasfilm a expliqué la réussite exceptionnelle de sa société par son attachement à un divertissement de qualité auquel le marché était sensible. Inonder le marché de produits de mauvaise qualité était une mauvaise affaire. Des cinéastes auraient travaillé pour lui pendant des années pour un salaire inférieur à celui qu'ils pouvaient espérer des plus grandes sociétés car il respectait leur talent et comprenait le processus de création.

Sur le plan le plus étroitement juridique, les représentants de la DGA ont contesté l'idée avancée par les producteurs et des juristes selon laquelle leur droit moral était suffisamment bien protégé par les lois et la jurisprudence existantes. Plusieurs procès ont été évoqués pour montrer que les réalisateurs ne pouvaient s'opposer aux transformations de leurs films, comme celui intenté par les Monty Python à la chaîne ABC pour s'opposer à la diffusion d'une version remontée de *The Flying Circus*¹³⁶. Selon les réalisateurs, le Lanham Act, qui avait servi à condamner la chaîne ABC, n'était pas l'équivalent du droit moral ; cette loi protégeait les consommateurs de la désinformation. Milos Forman a déclaré qu'il n'était pas juridiquement en mesure de porter plainte contre les coupes de *Hair*. La DGA a également écarté l'idée que la reconnaissance d'un droit moral inonderait de litiges les tribunaux américains. George Lucas, Sydney Pollack, Elliot Silverstein, Joe Dante et Steven Spielberg ont avancé que le droit moral n'empêchait pas de modifier les livres et que leurs revendications ne risquaient pas d'entrer en conflit avec celle des écrivains. A plusieurs reprises, Elliot Silverstein et le délégué général de la DGA, Glenn Gumpel, ont rappelé au parlementaires que les réalisateurs ne pouvaient obtenir que le droit moral soit codifié par leurs conventions collectives. Les producteurs étaient légalement tenus de négocier seulement à propos des conditions d'emploi. Négocier un *final cut* ou un droit moral placerait la DGA en violation du droit du travail. Ses membres risqueraient alors de perdre leur statut de salarié et le bénéfice de leurs conventions collectives. Le délégué général de la DGA a également avancé qu'il était injuste que le droit moral ne bénéficie qu'aux

¹³⁶ Sur ce litige, voir P. Decherney, *Hollywood's copyright wars*, op. cit., p. 137-143.

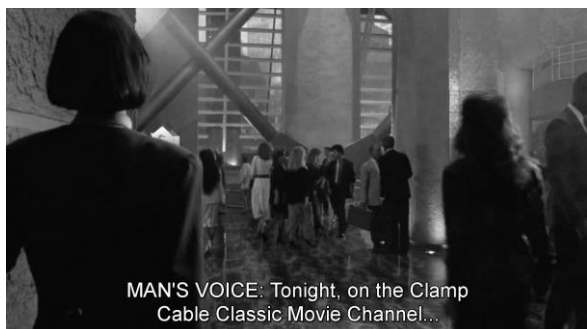
membres de la guilde, qui ne représentaient que 80% des réalisateurs en activité. George Lucas et Steven Spielberg ont déclaré qu'un droit moral ne pouvait être obtenu par contrat que par une poignée d'artistes privilégiés et puissants comme ils l'étaient.

Enfin, les porte-paroles des réalisateurs ont revendiqué un droit moral en multipliant les références aux législations étrangères, aux cinémas d'autres pays et à la diffusion des films américains à l'étranger. La DGA a justifié l'adhésion à la Convention de Berne au motif qu'elle définissait le cinéma comme un art et qu'il était curieux que « cette grande invention américaine » ne soit pas qualifiée de la même manière aux Etats-Unis qu'à l'étranger. Elle a regretté que la législation américaine sur le copyright ait perçu le monde sous l'angle du droit de propriété, des incitations économiques, des risques du capital en attribuant le copyright à des financiers qui n'écrivent pas plus de livres qu'ils ne font de films. Cette situation était d'autant plus regrettable que les vidéo-ambassadeurs de la culture, du caractère et de l'esprit des Etats-Unis étaient traités avec davantage de respect en Europe, en Asie et sur d'autres continents que dans leurs propres foyers. Arthur Hiller a défendu le droit moral en avançant qu'en Europe, les droits économiques et moraux étaient distingués. George Lucas a avancé que les arbitres de la forme des œuvres d'art étaient les artistes dans tous les pays sauf les Etats-Unis et la Russie. Précisant qu'il avait vécu en Europe jusqu'à ses trente-sept ans, Milos Forman a déclaré que le cinéma américain était le seul ambassadeur des Etats-Unis à être accueilli avec amour, admiration et à bras ouverts par tout le monde dans le monde entier. Il fallait être fier de son impact émotionnel sur des centaines de millions de personnes chaque jour. Milos Forman s'est dit choqué d'apprendre que les auteurs de cette forme d'art authentiquement américaine étaient bien mieux protégés dans le reste du « monde civilisé » qu'aux Etats-Unis, où les financiers les traitaient comme des citoyens de seconde classe, comme des saucisses sur l'étale du boucher. Selon Milos Forman, le droit moral des réalisateurs et des scénaristes permettait d'empêcher des formes de censure et de falsification de l'histoire par des compagnies étrangères, comme la coupe d'une scène de viol de *The Last Emperor* pour sa diffusion au Japon par la société Sony qui venait de racheter Columbia. Il a comparé cette coupe avec l'effacement de Léon Trotski et Lev Kamenev de la photographie d'un discours de Lénine. Contre l'idée avancée par la MPAA selon laquelle le droit moral avait ruiné le cinéma européen, Milos Forman a considéré qui ont suivi l'adoption de la loi de 1957 avaient été les plus lucratives et créatives du cinéma français.

Toutes ces justifications du droit moral des réalisateurs n'ont pas ému les parlementaires au point qu'ils accordent satisfaction aux revendications de la DGA. La Convention de Berne a été ratifiée en 1988 sans que la législation américaine soit modifiée en matière de droit

moral¹³⁷. La seule loi adoptée au sujet de la colorisation des films, le National Film Preservation Act de 1988, a mis en place le National Film Preservation Board, chargé de conserver vingt-cinq films par an. Ces films ne devaient pas être diffusés avec des modifications sans que les spectateurs en soient avertis. Ce résultat des luttes autour du droit moral des réalisateurs s'explique très certainement par les rapports de force entre les organisations de scénaristes, de réalisateurs et de producteurs, et plus généralement entre les organisations patronales et les organisations d'auteurs. Ce rapport de force n'avait vraisemblablement pas beaucoup changé depuis la négociation du Copyright Act de 1976, lors de laquelle la plupart des revendications des producteurs avaient été satisfaites. Rencontré en entretien, Elliot Silverstein a expliqué l'échec de la DGA par la puissance de la MPAA, ses financements des campagnes électorales, un manque de sensibilité des parlementaires à l'égard du cinéma et l'attitude des gouvernements européens plus soucieux des avantages économiques d'une adhésion des Etats-Unis à la Convention de Berne que du sort du droit moral des auteurs¹³⁸.

Images 7.3 et 7.4. *Gremlins 2: The New Batch* (1990)



Le droit d'auteur, le copyright et l'exception culturelle

Dans les années 1980 et 1990, les cinéastes français, américains et d'autres pays ont collaboré dans leurs luttes autour du droit national et international de la propriété cinématographique, et cela par l'intermédiaire de la SRF, de la DGA et de nouvelles organisations internationales. Les cinéastes de ces organisations ont défendu le modèle français et européen du droit d'auteur par opposition à la législation américaine. Leurs justifications du droit moral et du droit d'auteur ont été structurées par les concurrences cinématographiques

¹³⁷ Voir O. Hatch, « Better Late Than Never », art cit.

¹³⁸ Entretien avec Elliot Silverstein, le 14 mars 2014.

internationales et les luttes autour de la régulation du commerce mondial des films. Ces luttes ont suscité la division des cinéastes européens et américains.

En 1980, des réalisateurs ont constitué la Fédération européenne des réalisateurs de l'audiovisuel, qui regroupait les délégués d'organisations professionnelles de dix pays en 1983 et de 23 pays en 1986¹³⁹. A cette date, elle revendiquait la représentation de 26 organisations et de plus de 11 000 réalisateurs européens. Les réalisateurs français y étaient représentés par la SRF. En 1986, un nouveau groupement international de réalisateurs de film a été constitué, sur une base non exclusivement européenne cette fois : l'Association internationale des auteurs de l'audiovisuel (AIDAA). Il s'agissait d'une confédération de sociétés de perception, de syndicats et d'organismes professionnels d'auteurs de l'audiovisuel. Son objectif fondateur était de « renforcer la position des auteurs dans le domaine de l'audiovisuel et d'assurer une meilleure protection de leurs droits moral et pécuniaire ». En 1994, l'AIDAA comptait 31 organisations européennes, les guildes de scénaristes et de réalisateurs américains et l'Union des cinéastes de Russie. Les organisations françaises membres de l'AIDAA étaient la SACD, la SRF et la Société civile des auteurs multimédia. De 1985 et 2006, le secrétariat général de la FERA et de l'AIDAA a été assuré par le réalisateur belge Joao Correa.

La FERA et l'AIDAA ont cherché à influencer les régulations sur la propriété cinématographique, sur les échanges internationaux et sur les dispositifs d'aide publique au cinéma par des échanges avec des responsables de la Communauté européenne et de l'OMPI. Les membres de ces deux organisations internationales se sont fréquemment réunis et exprimés dans le cadre de festivals internationaux comme ceux de Venise et de Berlin. La FERA a également organisé plusieurs rencontres internationales d'auteurs de films. En octobre 1983, la FERA et la SRF ont organisé une « Première assemblée mondiale des réalisateurs » à Madère, où se sont rassemblés 156 réalisateurs et réalisatrices de 48 pays¹⁴⁰. En 1988, une autre rencontre a réuni à Delphes 170 réalisateurs de 27 pays, ainsi que des acteurs et actrices d'une dizaine de pays, une vingtaine de prix Nobel de différentes disciplines, la députée européenne Simone Weil, alors présidente de l'Année européenne du cinéma et de la télévision, ainsi que

¹³⁹ Vanja Luksic, « Première réunion à Rome de la Fédération européenne des réalisateurs. Le droit des créateurs », *Le Monde*, 8 mai 1981. En 1983, elle était dirigée par des délégués d'organisations professionnelles de dix pays : l'Allemagne (Peter Fleischmann), la Belgique (Joao Correa et Chris Van Den Brock), l'Espagne (Jorge Grau et Javier Aguirre), la Grèce (Fotos Lambrinos et Nicols Andonakos), la France (Stanislav Stanjevic), l'Italie (Francesco Maselli), la Hongrie (Andras Kovacs), les Pays-Bas (Wim Verstappen), le Royaume-Uni (John Crome) et la Suisse (Remo Legnazy).

¹⁴⁰ « Cine Forum do Funchal. Assemblée Mondiale des Réalisateurs de cinéma, 19-23 octobre 1983, Funchal – Madeira. Rapport des commissions », archives de la SRF.

Carlo Ripa di Meana, le Commissaire des Communautés européennes responsable de la communication et de la culture.

Le droit de propriété cinématographique des réalisateurs de films a été l'un des premiers et principaux enjeux de lutte de la FERA. L'organisation a participé aux négociations de plusieurs projets de directives européennes. Négociée pendant les années 1980 et entrée en vigueur en 1989, la directive Télévision sans frontières (TSF) visait à créer un marché commun de la radiodiffusion, c'est-à-dire à libéraliser les échanges de programmes télévisuels entre les pays européens¹⁴¹. Parmi d'autres mesures, le livre vert élaboré par la Commission européenne en vue de cette directive proposait d'harmoniser les législations sur le droit d'auteur des Etats membres de la CEE. Le premier projet de directive TSF prévoyait un arrangement contractuel entre les ayants-droit (dont les auteurs de films) et les sociétés de distribution par câble. En l'absence d'accord, le projet prévoyait d'instaurer une « licence légale », c'est-à-dire d'autoriser la diffusion des films et émissions sans l'accord des auteurs mais en contrepartie d'une rémunération fixée par les Etats. Au cours de la négociation de ce projet de directive, ses normes sur le droit d'auteur ont été supprimées, notamment suite à l'opposition des sociétés d'auteurs à la « licence légale ». Trois autres directives européennes sur le droit d'auteur ont été élaborées à la fin des années 1980 et adoptées au début des années 1990¹⁴². Elles portaient sur le droit de prêt, sur la diffusion par câble et par satellite et sur la durée de protection du droit d'auteur. Avec le soutien du gouvernement français et d'autres gouvernements européens, la FERA a obtenu que ces trois directives disposent que « le réalisateur principal d'une œuvre cinématographique ou audiovisuelle est considéré comme l'auteur ou l'un des auteurs ».

Lors de ces négociations et à l'occasion de ses multiples rencontres internationales, la FERA a revendiqué pour le compte de ses membres des droits équivalents à ceux codifiés par la Convention de Berne et la loi française ou déjà revendiqués par les réalisateurs français : le statut d'auteur, le droit moral et une rémunération proportionnelle aux recettes de diffusion des films. Ces revendications ont été mises en forme dans des projets de contrat-type du réalisateur et plusieurs déclarations formulées à la suite de rencontres internationales. La plupart des

¹⁴¹ Sur la négociation de cette directive, voir Pascal Delwit et Corinne Gobin, « L'option de la communauté européenne en matière culturelle : le cas de la directive relative à l'audiovisuel du 3 octobre 1989 », *Politiques et management public*, 1991, vol. 9, n° 3, p. 83-112 ; et Richard Collins, « Locked in a mortal embrace. Les politiques audiovisuelles européennes du Royaume-Uni et de la France », *Réseaux*, 1998, vol. 16, n° 87, p. 137-162.

¹⁴² Il s'agissait de la directive 92/100/CEE du Conseil, du 19 novembre 1992, relative au droit de location et de prêt et à certains droits voisins du droit d'auteur dans le domaine de la propriété intellectuelle ; de la directive 93/83/CEE du Conseil du 27 septembre 1993 relative à la coordination de certaines règles du droit d'auteur et des droits voisins du droit d'auteur applicables à la radiodiffusion par satellite et à la retransmission par câble ; de la directive 93/98/CEE du Conseil, du 29 octobre 1993, relative à l'harmonisation de la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins.

revendications de la FERA ont été intégrées à une charte européenne de l'audiovisuel présentée à Delphes en 1988¹⁴³. Ce texte disposait que seule « la ou les personnes physiques qui créent une œuvre cinématographique ou télévisuelle – réalisateur, auteur de l'œuvre originale, du scénario, des dialogues et de la musique – ont la qualité d'auteur de cette œuvre ». Elle excluait donc l'attribution du droit d'auteur aux producteurs et aux sociétés de production. D'après la même charte, ces auteurs devaient jouir d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous, comprenant des attributs d'ordre moral, perpétuels et inaliénables, ainsi que des attributs d'ordre patrimonial. Un article de la charte de Delphes précisait que le droit moral comprenait le droit pour l'auteur de revendiquer la paternité de son œuvre et de s'opposer à tout moment à toute modification de celle-ci et que le montage définitif de l'œuvre était établi par le réalisateur. Un autre article disposait que « le respect de la dignité et de l'indépendance de tout créateur, auteur et artistique interprète, conduit à lui garantir le moyen de vivre du produit de son travail ». L'article excluait toute forme de licence légale ou obligatoire et avançait qu'aucune norme nationale ou européenne ne devait priver l'auteur du droit exclusif de négocier individuellement ou collectivement ses conditions de rémunération et l'autorisation de diffusion d'une œuvre. Comme l'avait revendiqué la SRF lors de la négociation de la loi du 3 juillet 1985, en cas de non exploitation de l'œuvre, l'auteur devait pouvoir en récupérer les droits. La charte disposait aussi que le droit d'auteur était renforcé par le droit du public de « recevoir les œuvres dans leur intégrité, notamment sans interruption publicitaire ». En 1989, la FERA a réclamé qu'une seule interruption publicitaire puisse être effectuée sans l'accord de l'auteur et dénoncé la multiplication des coupures publicitaires en Italie¹⁴⁴. La FERA a également défendu une redevance sur la « copie privée », c'est-à-dire une taxe sur les cassettes vierges et les magnétoscopes, à répartir entre les scénaristes, les compositeurs, les réalisateurs, les producteurs et les artistes-interprètes¹⁴⁵.

Les porte-paroles de la FERA ont justifié leurs revendications au sujet du droit d'auteur en définissant le réalisateur comme l'auteur principal des œuvres audiovisuelles. Ils ont assimilé le droit d'auteur à un droit de l'homme garantissant la liberté d'expression des auteurs. Au nom du droit moral, les porte-paroles de la FERA ont valorisé le droit d'auteur français et européen par rapport au copyright. Comme leurs homologues américains, ils ont présenté le droit moral comme un moyen d'empêcher la colorisation et la « dénaturation » des œuvres, de protéger le

¹⁴³ FERA, Comité national grec, Année européenne du cinéma et de la télévision, « Déclaration de Delphes. 25, 26 et 27 septembre 1988. Charte européenne de l'audiovisuel », archives de la SRF.

¹⁴⁴ « Auteurs : déclaration de Madrid », *Le Film français*, n°2236, 10 mars 1989.

¹⁴⁵ FERA, AIDAA, Cineuropa, « Le cinéma d'Europe et l'Union européenne. Rapport », Florence et Viareggio, octobre 1992, archives de la SRF.

la liberté d'expression des auteurs et le patrimoine des nations, ou encore d'éviter des falsifications de l'histoire – autant d'enjeux censés bénéficier autant aux auteurs qu'aux spectateurs. Dans un discours prononcé auprès de l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle, le délégué général de la FERA, Joao Correa, a considéré qu'en l'absence de droit moral, le droit américain réduisait les films à de simples produits destinés à rapporter le plus d'argent possible dans les délais les plus courts¹⁴⁶. Les revendications de la FERA ont également été justifiées au nom de la « survie de toutes les cultures ». Comme l'avaient fait les participants à la Rencontre internationale des créateurs de films de 1956, Joao Correa a présenté la défense du droit moral comme un moyen d'œuvrer à la paix entre les nations. Plusieurs justifications des revendications de la FERA apparaissent dans cet extrait de la déclaration de Delphes de 1988 :

« Dans tous nos pays, quelles que soient leurs législations ou leurs traditions juridiques, le réalisateur est, dans la réalité des faits, l'auteur principal de l'œuvre audiovisuelle.

Afin de respecter sa liberté d'expression, il est impératif que cette œuvre, comme toute propriété artistique et littéraire, n'échappe à son contrôle ni pendant, ni après sa création. C'est là ce qu'on entend dans le monde entier par des notions essentielles telles que "final cut", "droit moral des cinéastes" et "unverletzbakheist des Werkes".

Au nom de cette liberté fondamentale, dont dépendent à la fois l'originalité de la création artistique et la survie de toutes les cultures, les réalisateurs constitués en Assemblée Mondiale, affirment que doivent être reconnus, comme à tous les autres créateurs, les droits et les garanties nécessaires à l'exercice de leur métier et de leur art, face aux forces politiques, économiques et sociales qui sans cesse font prévaloir leur domination.

Ces garanties ne peuvent être obtenues qu'avec le soutien des pouvoirs publics et du législateur. Devant la standardisation des produits audiovisuels, la prolifération des médias, l'apparition de nouvelles technologies et la piraterie qui en résulte, il est urgent de définir concrètement l'économie de nos droits. Le sort de notre profession et la survie du métier que nous aimons en dépendent¹⁴⁷. »

La FERA et la DGA ont collaboré dans leurs luttes autour du droit international et national de la propriété cinématographique. Les deux organisations ont élaboré un « manifeste » présenté en 1987 au festival de cinéma de Barcelone et signé par 179 réalisateurs américains, 275 réalisateurs européens et 11 réalisateurs japonais¹⁴⁸. Ce manifeste affirmait que les réalisateurs et les scénaristes, en tant qu'auteurs artistiques des films, réclamaient le droit moral que les films soient montrés partout dans le monde dans la forme de leur première diffusion. L'année suivante, lors de la négociation du projet de loi américain sur la ratification

¹⁴⁶ Voir Joao Correa, « Les auteurs européens face au droit moral », communication à l'OMPI du 2 juillet 1990, archives de la SRF.

¹⁴⁷ « Déclaration de Delphes. 25, 26 et 27 septembre 1988. Charte européenne de l'audiovisuel », document cité.

¹⁴⁸ Manifeste de Barcelone, 1987, archives de la SRF. Les signatures sont illisibles sur la seule copie trouvée de ce document.

de la Convention de Berne, la Directors Guild of America a fait part aux parlementaires de lettres de soutien du secrétaire général de l'AIDAA et de la FERA, d'un dirigeant de la SACD, du président de la SRF Bertrand Tavernier et de pétitions signées par plusieurs centaines de dirigeants et de membres d'organisations professionnelles européennes¹⁴⁹. En 1992, lors d'une rencontre organisée au Parlement européen, Elliot Silverstein est intervenu pour apporter son soutien aux revendications de la FERA¹⁵⁰. Il a regretté que d'après la loi américaine, « l'auteur n'était pas l'auteur » mais une personne ou une entreprise qui pouvait n'avoir joué aucun rôle significatif dans la fabrication du film. Il a encouragé les parlementaires européens à garantir les droits des auteurs en s'opposant à des entreprises américaines qui allaient, à travers leurs filiales européennes, chercher à tuer ou à atrophier le droit moral. Pour le porte-parole de la DGA, il était dans l'intérêt des Européens et des véritables auteurs de films américains de renforcer leurs lois pour faire prévaloir les droits de l'homme sur les droits de propriété. Elliot Silverstein a conclu son discours par une longue citation d'un film déjà évoqué, *Fountainhead*, qui devait servir de guide à toutes les personnes intéressées par les réussites individuelles et leur protection par le droit moral¹⁵¹. En 1993, la FERA et la DGA ont préparé une déclaration des réalisateurs américains en soutien aux revendications de leurs homologues européens au sujet du droit d'auteur. Les premiers signataires de cette déclaration comptaient les porte-paroles de la DGA dans ses luttes contre la colorisation et d'autres grands noms du cinéma hollywoodien et mondial de la période et des décennies précédentes, comme Billy Wilder, Robert Altman, Francis Ford Coppola et Stanley Kubrick¹⁵². Cette déclaration justifiait le droit moral des auteurs au nom d'arguments déjà avancés par les réalisateurs américains devant les parlementaires de leur pays :

« In our rapidly changing world society, images on film and television have acquired an overwhelming power and importance in terms of the influence they have on the thinking and values of international audiences. The industry and professions which produce these images and disseminate ideas and point of view are expanding their coverage and technologies over the entire globe. The screened image has become the instrument by which film directors, writers and cinematographers address society.

There is currently a strong disagreement between two opposing philosophical views of the purpose and worth of a theatrical or television film. In one view it is an

¹⁴⁹ Voir « Berne Convention Implementation Act of 1987 », rapport cité, p. 466-518, 828 et 884.

¹⁵⁰ FERA, AIDAA, « Réunion des réalisateurs européens avec le Parlement européen organisée par l'AIDAA et la FERA le 18 novembre 1992 à Strasbourg. Compte rendu. », archives de la SRF.

¹⁵¹ Pour une présentation de *Fontainhead*, voir les chapitre 4 et 5.

¹⁵² La liste complète des signataires était absente des archives de la SRF. Seul un courrier adressé par la DGA à la FERA énumérait les premiers signataires en en promettant bien d'autres. Ces premiers signataires étaient Jim Abrahams, Robert Altman, Michael Apted, Kathryn Bigelow, Joe Dante, Allen Daviau, Bill Fraker, William Friedkin, Arthur Hiller, Victoria Hochberg, Lawrence Kasdan, Stanley Kubrick, George Lucas, Gary Marshall, Paul Mazursky, Ronald Neame, Frank Pierson, George Schaefer, Martin Scorsese, Elliot Silverstein, Steven Spielberg, George Stevens Jr., Jimmy Stewart, Chuck Workman, Billy Wilder et Robert Zemeckis.

industrial/commercial "product" whose proper goal is the profit of the owners. In another view, without diminishing the rights of commercial exploitation of the first group, film is seen by its intellectual creators as an instrument of cultural expression, a product of the human mind and therefore naturally endowed with an unalienable moral right of the artistic authors to protect the work in both its form and content.

These "moral rights" or "author's rights" of the physical persons who created the work, to protect that work from defacement, is counted by the artistic authors of film as a human right. Artistic authors of film works in the United States are acutely aware of the importance of this debate in Europe and the consequences of its resolution to artistic authors everywhere.

Freedom of expression is an essential ingredient of democracy itself. We wish to defend it.

As American writers and directors in the United States – one of many film and television producing countries – we are deeply convinced of the free right to each people and its authors to express themselves and, through that expression, to define their own individual cultural identity¹⁵³. »

La FERA a défendu le droit moral au nom des identités culturelles (nationales) et présenté le copyright comme une législation aux finalités exclusivement mercantiles. Cette vision des différences entre le droit d'auteur et le copyright était favorisée par l'asymétrie des échanges cinématographiques internationaux, ainsi que par des luttes parallèles autour de la régulation internationale de la production et des échanges cinématographiques. Dès sa création au début des années 1980, la FERA a défendu des aides publiques attribuées dans différents pays européens en fonction de la nationalité des travailleurs, ce que la Commission européenne jugeait alors contraire au principe de libre circulation des travailleurs¹⁵⁴. Lors de la négociation de la directive TSF, la FERA a défendu les quotas de diffusion d'œuvres nationales et européennes à la télévision, auxquels se sont opposés des ministres de plusieurs pays européens (Allemagne, Irlande, Royaume-Uni et Luxembourg), ainsi que la MPAA, appuyée par le président des Etats-Unis¹⁵⁵. Au cours de ses différentes rencontres internationales, la FERA a émis de nombreuses recommandations au sujet des régulations nationales et européennes de la production et de la diffusion des films. La plupart de ses revendications ont été rassemblées dans la charte européenne de l'audiovisuel présentée à Delphes en 1988. Elle attribuait à l'auteur le droit de s'exprimer dans la langue de son choix et au public le droit d'accéder à des œuvres reflétant ses caractéristiques sociales, culturelles et linguistiques. Elle réclamait des législations nationales et européennes sauvegardant les identités culturelles et linguistiques *via* des systèmes de soutien financier et des quotas de diffusion. La FERA appelait également les gouvernements à soutenir les cinématographiques des pays « les plus faibles

¹⁵³ « To the writers and directors of Europe in support of their efforts to protect and improve their authors rights », 1993, archives de la SRF.

¹⁵⁴ FERA, « résolutions 2 et 3 », Athènes, 4 novembre 1981 ; communiqué de presse du 16 février 1982, Berlin, archives de la SRF.

¹⁵⁵ Sur la négociation de la directive TSF, voir Frédéric Depétris, *L'Etat et le cinéma en France : Le moment de l'exception culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 170-192.

économiquement », les expressions nationales minoritaires et la production cinématographique « indépendante ». Cette dernière devait être protégée de pressions politiques et commerciales et de la concentration des entreprises multinationales, qualifiée de menace pour les droits démocratiques. La charte encourageait les pouvoirs publics à préserver l'accès libre à tous les médias et à défendre leur pluralisme social et culturel, pour éviter « le nivellement et l'abêtissement des esprits ». Selon ce texte, le développement de l'enseignement du cinéma devait stimuler la création artistique, lutter contre la passivité des jeunes générée par les médias audiovisuels et favoriser une participation critique et intelligente à un système démocratique. La FERA appelait enfin les gouvernements et la Communauté européenne à sauvegarder et restaurer le patrimoine cinématographique.

Au début des années 1990, la FERA et d'autres organisations de réalisateurs européens ont lutté contre l'application aux œuvres cinématographiques et culturelles des règles de l'Uruguay Round du GATT¹⁵⁶. Lors de la négociation de cette accord commercial, la MPAA et les diplomates américains ont revendiqué l'application à l'audiovisuel des règles de libre échange, et notamment l'abolition de quotas de diffusion. Aux côtés d'organisations de producteurs, la FERA, l'ARP et d'autres organisations de réalisateurs européens ont multiplié les prises de position en faveur de « l'exception culturelle », c'est-à-dire de l'exclusion des biens culturels des négociations du GATT¹⁵⁷. Les organisations françaises et européennes ont également cherché le soutien de cinéastes d'autres continents. En septembre 1993, au festival de Venise, une pétition signée par 115 réalisateurs européens et américains défendait à la fois l'exception culturelle, le droit moral des réalisateurs, scénaristes, dialoguistes et compositeurs et leur rémunération proportionnelle au revenu provenant de toute forme d'exploitation de l'œuvre. En novembre 1993, la FERA a obtenu le soutien de la guildes des réalisateurs japonais,

¹⁵⁶ Sur cette négociation, voir *Ibid.* ; Bernard Gournay, *Exception culturelle et mondialisation*, Paris, Presses de Sciences Po, 2002 ; Serge Regourd, *L'exception culturelle*, Paris, PUF, 2004. Sur les luttes des groupes d'intérêts du cinéma, Jonas Grant, « "Jurassic" Trade Dispute: The Exclusion of the Audiovisual Sector from the GATT », *70 Indiana Law Journal* 1333 (1995), 1 octobre 1995, vol. 70, n° 4 ; Jean-François Polo, « La politique cinématographique de Jack Lang. De la réhabilitation des industries culturelles à la proclamation de l'exception culturelle », *Politix*, 2003, vol. 16, n° 61, p. 123-149 ; L. Marie, *Le cinéma est à nous*, *op. cit.*, p. 269-297.

¹⁵⁷ « Position de la FERA sur les aspects audiovisuels du GATT », septembre 1993, archives de la SRF. Une pétition portant les signatures d'environ trois-mille réalisateurs, producteurs et interprètes a défendu « l'exception culturelle » au nom de l'Europe de la Culture et des « droits fondamentaux à la diversité et à l'expression culturelle ». Peu après, le 4 octobre 1993, une vingtaine de réalisateurs présidant les organisations de réalisateurs de dix pays signé une déclaration en faveur de l'exception culturelle, dans laquelle il menaçaient la Commission européenne de saisir la Cour de Justice des Communautés Européennes s'ils n'obtenaient pas satisfaction. Voir « Déclaration de Mons », 4 octobre 1993, archives de la SRF.

présidée par Nagisa Oshima, ainsi que des organisations de techniciens et d'acteurs du même pays¹⁵⁸.

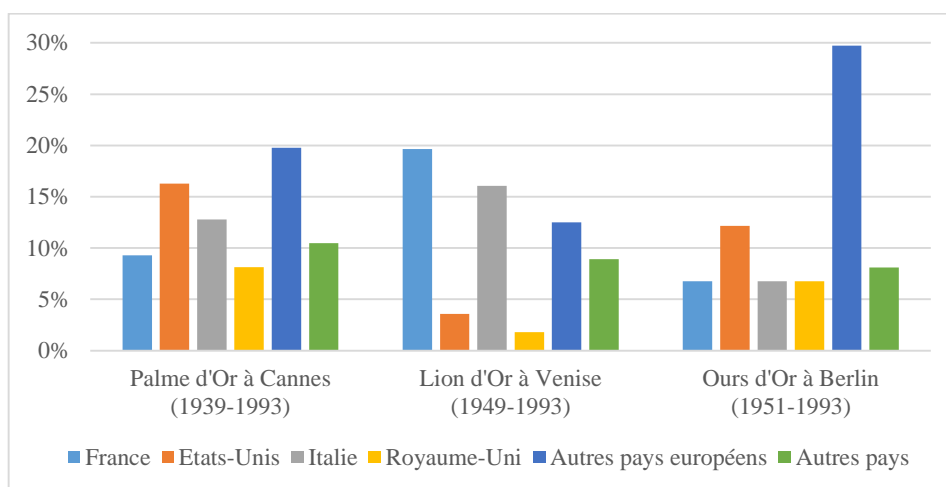
La FERA a justifié « l'exception culturelle » au nom d'échanges cinématographiques « totalement disproportionnés »¹⁵⁹. Pour le prouver, elle a avancé qu'en 1991, les films américains représentaient 71% de la programmation des salles européennes, ce pourcentage variant de 58% en France à 93% au Royaume-Uni. Par contraste, la place des films étrangers aux Etats-Unis était de 0,5% au début des années 1990. La FERA a déclaré que ce différentiel s'aggravait, la place des films étrangers aux Etats-Unis ayant baissé aux Etats-Unis depuis les années 1960, tandis que celle du cinéma américain était en augmentation constante dans tous les pays européens. La FERA a également recouru à des données sur les recettes des exportations : le marché européen avait rapporté 3,5 milliards de dollars aux grandes sociétés américaines en 1990, tandis que le marché américain n'avait représenté que 250 millions de dollars de recettes pour les sociétés européennes. Ces inégalités économiques pouvaient paraître d'autant plus illégitimes aux cinéastes non-américains qu'elles contrastaient avec les inégalités de reconnaissance internationale des cinématographies nationales. Si les films américains étaient très bien cotés dans les palmarès des plus prestigieux festivals internationaux se déroulant en Europe, leur place y était toujours beaucoup moins hégémonique que dans les salles européennes¹⁶⁰.

¹⁵⁸ FERA, « Les professionnels japonais de l'audiovisuel soutiennent les réalisateurs européens dans leur exigence d'exception culturelle traduisant les six "objectifs de Mons" dans les accords du GATT », Bruxelles, 26 novembre 1993, archives de la SRF.

¹⁵⁹ « Position de la FERA sur les aspects audiovisuels du GATT », septembre 1993, archives de la SRF.

¹⁶⁰ Sur le rôle du Festival de Cannes dans la production de valeur cinématographique et les échanges internationaux, voir R. Lecler, « Nouvelles vagues. Le marché-festival de Cannes ou la fabrique française d'un universel cinématographique », art cit.

Graphique 7.1. Palmes, Lions et Ours d'Or par nationalité des films de la création de ces prix à 1993. Source : Wikipedia



La FERA et des porte-paroles des réalisateurs français ont justifié leurs revendications en matière de quotas et d'aides publiques au nom de la défense des cinémas nationaux contre le cinéma américain. En 1989, un ancien coprésident de la SRF, Laurent Heynemann, a justifié les quotas en décrivant la France comme un terrain conquis, « où le colonisé n'a même pas l'honneur d'échanger des idées avec son colonisateur, où les médias attribuent une place plus importante à la puissance de *Batman* qu'à l'intelligence et au talent d'un Resnais ou d'un Tavernier »¹⁶¹. En 1993, la SRF a regretté qu'à « l'heure où se réalise l'Europe, les productions américaines, quelle que soit leur valeur artistique, envahissent les écrans du monde entier aux dépens des cinématographies nationales »¹⁶². Elle a dénoncé le fait que les Etats-Unis se servent du cinéma comme une arme économique et idéologique pour « un modèle au monde entier, un mode de vie, une langue, une histoire, et bien sûr les produits américains ». Le président et fondateur de l'ARP, Claude Berri, a encouragé la Commission européenne à cesser de considérer la culture comme une marchandise et à reconnaître « la légitimité du combat pour la défense des cultures nationales, qui seule font la richesse de l'Europe en l'absence d'une langue et d'une culture européenne clairement identifiées »¹⁶³. Comme l'avaient fait trente ans plus tôt les participants à la Rencontre internationale des créateurs, Claude Lelouch a mesuré la valeur européenne et internationale des films à une valeur nationale qu'il a définie par opposition au cinéma américain :

¹⁶¹ Laurent Heynemann, « Lettre de Laurent Heynemann à Daniel Toscan du Plantier », *Le Film français*, n°2263, 15 septembre 1989.

¹⁶² Société des réalisateurs de films, *Combien de divisions ?*, mai 1993, p. 11-12.

¹⁶³ « Demain, l'Europe », *Le Film français*, n°2390, 21 février 1992.

« Ce qu'on peut attendre de l'Europe, c'est de s'inspirer de toutes les réussites nationales. Il faut que, dans chaque domaine, les plus performants montrent le chemin. Je ne crois pas aux discours globaux, aux décisions européennes. Il faut que chacun aille au bout de sa spécialité et l'impose aux autres. Je crois que pour devenir européen, il faudra être de plus en plus national. Il en va de même pour les créateurs ; si on veut qu'un cinéma européen s'impose, il ne faut pas chercher à imiter les Américains. Inutile d'aller sur leur territoire : le grand spectacle, les effets spéciaux... En revanche sur le rire et l'émotion, nous sommes égaux, sinon supérieurs. Nous avons des acteurs, des cinéastes magnifiques. Il faut simplement avoir la mesure de ce qui est impossible... et surtout ne pas avoir l'idée de tourner en anglais. Je crois au contraire qu'il ne faut pas avoir peur d'être encore plus français, encore plus italien qu'avant, pour être international. Et il ne faut surtout pas essayer de niveler les uns et les autres¹⁶⁴. »

Alliés dans les luttes autour du droit d'auteur et du copyright, les cinéastes européens et américains se sont divisés à l'occasion de la négociation des accords du GATT. La Déclaration de Venise en faveur du droit moral et de l'exception culturelle a d'abord été signée par quelques réalisateurs hollywoodiens présents au festival : Robert Altman, Sydney Pollack, Steven Spielberg et Fred Zinnemann. Mais dans des communiqués de presse publiés quelques semaines après, Steven Spielberg et Martin Scorsese ont rappelé leur attachement au droit moral tout en dénonçant les quotas et autres restrictions à la diffusion des œuvres comme une forme de censure¹⁶⁵. Martin Scorsese a précisé que les voix et diversités nationales devaient être encouragées et protégées, mais pas au détriment d'autres cinéastes. Selon lui, la fermeture des frontières ne garantissait pas une meilleure créativité locale ou un intérêt accru de la part du public. En revanche, un autre signataire de la déclaration de Venise, Robert Altman, a répété son soutien aux revendications en faveur de l'exception culturelle en déclarant au *Film français* qu'il ne partageait pas le point de vue de Spielberg et qu'il avait toujours trouvé irresponsable le dumping de sous-produits américains sur le marché étranger¹⁶⁶. Peu après la signature du traité du GATT, l'exception culturelle a été dénoncée par le président de la Directors Guild of America, Gene Reynolds, qui l'a présentée comme une stratégie française de conquête du marché européen¹⁶⁷. Selon lui, l'exception culturelle pouvait avoir d'immenses répercussions sur un cinéma américain qui tirait sa marge de profit du marché européen et qui risquait d'être très fragilisé par une augmentation des droits de douane et des quotas. Il a avancé que le succès des films américains en Europe ne tenait pas au pouvoir des Etats-Unis mais à la popularité des films eux-mêmes, à leurs histoires, leur style et leur personnalité, ainsi qu'au talent mondialement reconnu des acteurs, des scénaristes, des réalisateurs et des techniciens

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ V.S., « Jurassic Gatt », *Le Film français*, n°2476, 15 octobre 1993 ; Lenoard Klady, « Spielberg, Scorsese in Euro GATT spat », *Variety*, 29 octobre 1993.

¹⁶⁶ « Rectificatif Altman anti-GATT », *Le Film français*, n°2483, 3 décembre 1993.

¹⁶⁷ Gene Reynolds, « Cultural Exemption vs. Fair Access », *DGA News*, vol. 19, n°1, février-mars 1994.

américains. Tout comme les Allemands et les Japonais étaient de rudes compétiteurs sur le marché de l'automobile, les Américains étaient difficiles à vaincre en matière de cinéma. En disant comprendre la peur d'une américanisation excessive, Gene Reynolds a déclaré que les films européens méritaient un juste accès au marché américain et une meilleure distribution que pouvait favoriser le recours au doublage. Ces justifications étaient identiques à celles du président de la MPAA, Jack Valenti¹⁶⁸.

Les intérêts économiques antagonistes et le rapport de force commercial entre les réalisateurs américains et européens sont les explications les plus évidentes de leur division au sujet de l'exception culturelle. Il est aussi possible qu'au moins une fraction des cinéastes américains souscrivent à la conception universaliste de la valeur des films défendue par le président de la DGA et s'opposent aux conceptions nationalistes défendues par des cinéastes européens – d'autant plus que ces derniers ne se privaient pas de dévaloriser l'ensemble du cinéma américain. Les cinéastes américains étaient d'autant plus disposés à adhérer à cette conception universaliste de la valeur des films qu'une fraction d'entre eux étaient très diffusés et reconnus à l'étranger. Le délégué général de la FERA et de l'AIDAA a aussi raconté que les réalisateurs américains, qu'il avait tenté d' enrôler dans sa lutte autour du GATT, s'étaient désistés en évoquant les risques professionnels d'une opposition à la MPAA :

« Et moi je les réunis, j'étais à l'Hôtel des Bains, et comme j'étais plutôt assez bien vu du côté des Américains, je les réunis, enfin les principaux hein, pas tous, mais enfin quelques-uns, dont... Et ils sont mal à l'aise, ils m'expliquent que les Européens n'arrivent pas à comprendre combien il est difficile pour un Américain de tourner à Hollywood et combien il est dangereux d'être dans une liste noire. Et ils reprochent aux Européens qu'alors qu'on avait dit qu'on allait se rencontrer, c'était aussi pour des raisons artistiques qu'on devait se rencontrer, or il n'y a rien d'artistique et ils se sentent un peu piégés en fait, c'est comme ça qu'ils m'expliquent les choses¹⁶⁹. »

On reviendra au chapitre suivant sur les risques professionnels de l'engagement, qui étaient vraisemblablement beaucoup plus élevés dans le cas des régulations des échanges cinématographiques internationaux que lorsque des cinéastes réclamaient seulement un droit moral non monnayable. On peut cependant douter que ces risques aient été si décisifs dans le cas, par exemple, d'un réalisateur-producteur comme Steven Spielberg. Celui-ci, qui disposait de sa propre société de production et dont les films réalisaient des dizaines de millions d'entrées

¹⁶⁸ Voir Claudine Mulard, « Les industries de l'image à l'heure des négociations commerciales internationales. "Les Etats-Unis ne signeront pas une révision du GATT qui fasse de la culture un secteur d'exception " nous déclare M. Jack Valenti, président de l'association regroupant les grands studios américains du cinéma », *Le Monde*, 11 mars 1993

¹⁶⁹ Entretien avec Joao Correa, le 20 juin 2013.

à l'étranger, avait peut-être moins à perdre des conséquences de sa défense de l'exception culturelle que du maintien des mesures protectionnistes européennes.

Les défenseurs du droit d'auteur et du droit moral des années 1980 et 1990

Dans les années 1980 et 1990, les luttes de la SRF, de la DGA et de la FERA ont été soutenues par de nombreux réalisateurs très reconnus par les instances de consécration cinématographiques. En France au moins, elles ont également été soutenues par des cinéastes aux positions très éloignées dans le champ du cinéma. La création de l'ARP est le résultat de divisions entre des cinéastes plus ou moins dominants.

Lors de la négociation de la loi du 3 juillet 1985, la Société des Réalisateurs de films a défendu ses revendications à travers une pétition signée par plus de trois cent cinéastes, dont 227 réalisateurs de longs-métrages. 8% d'entre eux avaient débuté leurs carrières dans les années 1940 ou précédemment, dont des auteurs qui avaient participé à la négociation de la loi du 11 mars 1957 (Jean-Paul Le Chanois) et de grands noms du cinéma de l'entre-deux-guerres et de la Libération comme Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, Christian-Jaque, Robert Bresson et René Clément. 44% des réalisateurs avaient réalisé un premier long-métrage dans les années 1950 et 1960, c'est-à-dire autour des débuts de la Nouvelle Vague. On trouvait parmi eux plusieurs critiques des *Cahiers du cinéma* et réalisateurs de la Nouvelle Vague qui avaient adhéré à la SRF dès sa création : Jacques Doniol-Valcroze, Eric Rohmer, Jean-Louis Comolli et Luc Moullet. La pétition a aussi été signée par d'autres cinéastes associés à la Nouvelle Vague ou au « groupe rive gauche » comme Agnès Varda, Alain Resnais et Jacques Demy. Une centaine de signataires de la pétition avaient réalisé leurs premiers longs-métrages dans les années 1970 ou au début des années 1980.

Les signataires de la pétition de la SRF étaient très inégalement dotés en capital symbolique. Nombre d'entre eux étaient des cinéastes consacrés ou en voie de consécration. 57 signataires avaient été sélectionnés pour un long-métrage aux festivals internationaux de Venise, de Cannes ou de Berlin. 21 d'entre eux y avaient été primés. Jacques Demy, Claude Lelouch, Henri Colpi, René Clément et Jean Delannoy avaient obtenu la Palme d'or du Festival de Cannes. La pétition a également été signée par la quasi-totalité des récipiendaires vivants du prix Louis-Delluc, le plus prestigieux prix décerné par des critiques français. Parmi eux, on trouvait des réalisateurs de la Nouvelle Vague déjà évoqués, ainsi que François Reichenbach, Pierre Etaix, Jean-Paul Rappeneau, Michel Deville, Claude Sautet, Costa-Gavras, Bertrand Tavernier, Alain Cavalier, Jean-Charles Tachella, Diane Kurys et Andrzej Wajda. 84

signataires de la pétition, soit un tiers des réalisateurs de longs-métrages, avaient réalisé un film ayant dépassé un million d'entrées en salles et quatorze d'entre eux avait dépassé cinq millions d'entrées. Le record des entrées en salles était Gérard Oury, dont *La Grande Vadrouille* a atteint 17 millions d'entrées. La même pétition a été signée par des cinéastes aux films très peu vus dans les salles, comme Marguerite Duras. Deux tiers des réalisateurs et réalisatrices de longs-métrages avaient bénéficié au moins une fois de l'avance sur recettes du CNC, qui soutenait sur des critères de qualité des films à la rentabilité aléatoire¹⁷⁰. Plus d'un quart des réalisateurs ne tournaient pas plus d'un film tous les cinq ans, en rencontrant certainement des difficultés de financement et sans pouvoir vivre de cette activité. Un peu moins de la moitié des réalisateurs de longs-métrages n'en ont pas tourné plus de trois pendant toute leur carrière (jusqu'aux années 2000 incluses). 36 d'entre eux n'en ont réalisé qu'un seul. Un tiers des réalisateurs ont tourné plus de dix films tout au long de leur carrière, ce qui suggère leur professionnalisation. Pour finir, la pétition a été signée par une centaine de personnes n'ayant réalisé aucun long-métrage de cinéma. Il s'agissait de réalisateurs de court-métrages, de films de télévision, de documentaires ou de personnes dont on n'a pu recueillir aucune information (ce qui est le cas de la majorité d'entre eux).

Cette grande alliance des réalisateurs français ou exilés en France n'a pas duré bien longtemps. On a vu qu'une nouvelle organisation professionnelle de réalisateurs-producteurs, l'ARP, avait été créée peu après l'adoption de la loi du 3 juillet 1985 et la division des cinéastes au sujet de la coupure publicitaire des films. Cette division relève d'un effet de champ : l'ARP a réuni des cinéastes parmi les plus dominants au box-office ou auprès des instances de consécration cinématographique. Ils étaient les plus susceptibles de bénéficier des recettes de la publicité. Son cofondateur et président, le réalisateur-producteur Claude Berri, était au cinéma français ce qu'était Marcel Pagnol avant lui et ce que sera plus tard Luc Besson (à quelques nuances près). Il avait rencontré d'immenses succès en salles en tant que réalisateur à partir des années 1960 et jusqu'aux années 2000. Treize de ses réalisations ont été vues par plus d'un million de spectateurs français. Peu avant la création de l'ARP, ses adaptations de *Jean de Florette* et de *Manon des sources* avaient totalisé près de 14 millions d'entrées. Claude Berri a parallèlement mené une carrière de producteur. Sa société a produit aussi bien les films de cinéastes consacrés (Roman Polanski, Patrice Chéreau, Claude Miller, Milos Forman et Jacques Demy etc.) que de réalisateurs « commerciaux » peu appréciés des revues et festivals

¹⁷⁰ Sur la genèse de ce dispositif et ses bénéficiaires, voir F. Gimello-Mesplomb, « Le prix de la qualité. L'Etat et le cinéma français (1960-1965) », art cit.

prestigieux (Philippe de Broca, Claude Zidi, etc.). Claude Berri a associé à sa défense des intérêts et du statut de réalisateur-producteurs d'autres cinéastes à succès. Les trois quarts des membres fondateurs de l'ARP qui avaient signé la pétition de 1983 sur le droit d'auteur avaient réalisé au moins un film dépassant un million d'entrées, ce qui ne concernait qu'un cinquième des autres signataires. Sept d'entre eux avaient reçu le prix Louis-Delluc et cinq d'entre eux avaient été primés à Cannes, Venise ou Berlin. Un cofondateur de l'ARP a confirmé en entretien que cette organisation avait été créée suite aux divisions des membres les plus dominants et dominés de la SRF :

« Arrive Berlusconi qui utilise la fréquence laissée libre par TF1 et qui veut nous lancer une télé à l'italienne, où on coupe les œuvres. Et là, les réalisateurs-producteurs voient enfin le moyen de vendre leurs films à la télé, leurs vieux films, ce qu'ils ne faisaient pas toujours. (...) Et de nombreux producteurs, et ça c'est leur problème, mais surtout les réalisateurs-producteurs ont dit "mais attendez, moi je vais pouvoir équilibrer mes comptes", et quand c'était pas les réalisateurs producteurs, c'était les producteurs qui faisaient pression sur leurs réalisateurs pour qu'ils acceptent. Alors plusieurs noms, Claude Berri évidemment, qui arrive et qui dit "attendez les mecs, je vous emmerde, moi j'ai produit quinze films, j'ai tant de milliards devant, il faut que ça rentre hein". Qu'est-ce que vous répondez ? (...) Et à ce moment-là clash à la SRF. Evidemment là-dedans vous avez toujours des gens qui donnent des leçons aux autres, c'est comme par hasard ceux qui ne sont pas concernés personnellement par le problème. Donc les purs et durs de la SRF disent "mais non, jamais nous ne couperons, machin" mais n'importe comment personne ne veut de leurs films donc ils peuvent toujours le dire. Vous voyez le genre quoi. Et puis se crée l'ARP. L'ARP s'est créée par une scission de la SRF, parce que les réalisateurs-producteurs en ont eu marre de subir le diktat idéologique de gens qui faisaient des films qui ne marchaient pas. Sauf que certains qui faisaient des films qui ne marchaient pas, comme van Effenterre, Tavernier et moi, on a préféré aller à l'ARP parce qu'on était persuadés que l'expertise économique que faisait l'ARP était plus pertinente que celle que faisait la SRF, et qu'on en avait marre de la SRF et des court-métragistes qui nous faisaient chier¹⁷¹. »

A la même époque, outre-Atlantique, les revendications de la DGA autour du droit moral et de la Convention de Berne semblent avoir été soutenues par de nombreux membres de cette organisation. On ne peut le vérifier avec autant de précision, à défaut notamment d'avoir pu relever les noms des 179 réalisateurs américains signataires du manifeste de Barcelone en faveur du droit moral. Cette revendication devait être suffisamment consensuelle auprès des élus et membres de la guilde pour que l'organisation s'oppose pour la première fois à la MPAA devant le Congrès, et cela en y engageant des dépenses substantielles. Une chose est sûre : ses porte-paroles comptaient parmi les plus consacrés et les plus populaires des réalisateurs américains. Le plus actif des représentants de la DGA dans les luttes autour du droit moral, Elliot Silverstein, a d'ailleurs raconté en entretien qu'une des premières démarches des dirigeants de cette organisation avait été de solliciter les « *biggest names* »¹⁷².

¹⁷¹ Entretien avec Laurent Heynemann, 2011.

¹⁷² Entretien avec Elliot Silverstein, le 14 mars 2014.

Parmi les porte-paroles de la DGA, on trouvait d'abord l'un des premiers concernés par la colorisation des films, qui était aussi l'un des réalisateurs les plus consacrés du « Vieil Hollywood » : John Huston. Ce dernier avait réalisé une quarantaine de films entre 1941 et 1987. En 1949, *The Treasure of the Sierra Madre* lui a valu les Oscars du meilleur scénario et de la meilleure réalisation. Les parlementaires américains ont également entendu des cinéastes de plus jeunes générations mais déjà très reconnus par les critiques et les professionnels du cinéma. Sidney Pollack, Milos Forman, Martin Scorsese et Woody Allen avaient réalisé leurs premiers longs-métrages dans les années 1960 et obtenu des prix prestigieux comme la Palme d'or du Festival de Cannes et les Oscars du meilleur réalisateur et du meilleur film. Pour mieux prendre la mesure du capital symbolique des cinéastes intervenus au Congrès pour défendre le droit moral, on peut noter que six d'entre eux ont réalisé seize des cent meilleurs films américains de tous les temps selon le palmarès de l'American Film Institute¹⁷³.

Plusieurs représentants de la DGA avaient rencontré d'immenses succès en salles. Le président de la DGA, Arthur Hiller, avait réalisé *Love Story*, le film le plus vu dans les salles américaines en 1970. Il avait généré 136 millions de dollars de recettes dans les salles, pour un budget de deux millions. La DGA a également bénéficié du soutien de deux des plus mondialement célèbres réalisateurs et producteurs de *blockbusters*. A eux deux, Steven Spielberg et George Lucas ont réalisé les films les plus vus et les plus rentables des années 1975 (*Jaws* ou *Les Dents de la mer*), 1977 (*Star Wars*), 1981 (*Raiders of the Lost Ark*, le premier épisode de la série des *Indiana Jones*), 1982 (*E.T. the Extra-Terrestrial*), 1984 (*Indiana Jones and the Temple of Doom*), 1989 (*Indiana Jones and the Last Crusade*) et 1993 (*Jurassic Park*). Ces films ont généré des recettes plusieurs dizaines de fois supérieures à leurs coûts de production, *Jaws* rapportant par exemple 470 millions de dollars pour un budget de seulement 9 millions. Ce succès n'était évidemment pas limité aux salles américaines et chacun de ces films avait été vu par des millions de spectateurs français. L'année de sa sortie, *E.T.* a été le film le plus vu dans les salles françaises (9,4 millions d'entrées), loin devant *L'as des as* de Gérard Oury (5,4 millions d'entrées). Forts et riches de leurs premiers succès, George Lucas et Steven Spielberg ont également cofondé des sociétés et produit des films à succès d'autres réalisateurs, comme les suites de *Star Wars* et la série des *Back to the Future*. La reconnaissance de ces cinéastes par les professionnels du cinéma et les critiques américains a été plus tardive

¹⁷³ Créé en 1967, l'American Film Institute est une organisation chargée de la valorisation du patrimoine cinématographique américain, en partie financée par le National Endowment for the Arts, la principale administration culturelle de l'Etat fédéral américain. On a consulté son premier palmarès des meilleurs films, établi en 1998, et qui a été révisé depuis.

que leur succès en salles : George Lucas et Steven Spielberg ont été nominé plusieurs fois pour l'Oscar du meilleur réalisateur dans les années 1970 et 1980, mais seul Steven Spielberg a été récompensé et seulement en 1994, pour *Schindler's List*. Joe Dante est un autre réalisateur « grand public » engagés pour la défense du droit moral. Après avoir réalisé quelques séries B à petit budget (*The Movie Orgy* et *Piranha*), Joe Dante s'est fait connaître dans les années 1980 par les films *Gremlins* (produits par la société de Steven Spielberg, Amblin).

Elliot Silverstein est le seul réalisateur intervenu au Congrès qui n'avait obtenu ni grand succès en salle ni reconnaissance auprès des critiques ou des professionnels du cinéma. Après avoir réalisé de nombreux épisodes de séries télévisées entre 1954 et 1964, il a tourné cinq longs-métrages de cinéma entre 1965 et 1977. Seul le premier de ces films a bénéficié d'une relative reconnaissance marquée par quelques nominations à des Oscars de second rang et une sélection pour le prix du meilleur réalisateur de la DGA. Probablement à la suite d'échecs commerciaux, Elliot Silverstein n'a plus tourné que des films de télévision à partir des années 1980. A la différence des autres cinéastes auditionnés par les parlementaires, il intervenait moins au titre de ses succès publics et critiques que de son expérience des luttes professionnelles.

Pour finir, dans les années 1980 et 1990, les luttes de la FERA et de l'AIDAA au sujet du droit d'auteur et du droit moral ont été soutenues par de très nombreux cinéastes internationalement reconnus. La charte européenne de l'audiovisuel et le Manifeste de Barcelone en faveur du droit moral ont été signés par au moins trente-six récipiendaires de l'Oscar du meilleur film étranger, de la Palme d'or, de l'Ours d'or et du Lion d'or des festivals de Cannes, Venise et Berlin et des prix du meilleur réalisateur de ces mêmes festivals (soit environ un tiers des récipiendaires de ces prix encore en vie). Comme les autres signataires de ces textes, ces cinéastes récompensés par les plus prestigieux prix internationaux étaient essentiellement européens, japonais et américains¹⁷⁴. Parmi les cinéastes internationalement reconnus n'ayant pas signé ces textes, on trouve une vingtaine réalisateurs soviétiques ou du bloc de l'Est. La FERA n'a en effet renoué des relations avec les réalisateurs des anciennes républiques socialistes qu'au début des années 1990. Quasiment absents des rencontres

¹⁷⁴ Il s'agissait de Jean-Jacques Annaud, Bertrand Blier, Claude Lelouch, Costa-Gavras, Louis Malle, Roman Polanski, Alain Resnais, Bertrand Tavernier (France); Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Mario Monicelli, Francesco Rosi, Ettore Scola, Paolo et Vittorio Taviani, Ermanno Olmi (Italie); Alexander Kluge, Werner Herzog, Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta, Wim Wenders (RFA); Lindsey Anderson, John Boorman, John Schlesinger (Grande Bretagne); Mario Camus, Manuel Gutiérrez Aragon, Carlos Saura (Espagne); Robert Altman, Martin Scorsese et Billy Wilder (Etats-Unis); Ingmar Bergman, Jan Troell (Suède); Andrzej Wajda (Pologne); Fons Rademakers (Pays-Bas).

internationales de Delphes et de Barcelone, les réalisateurs sud-américains, africains et asiatiques (hors Japon) demeuraient très sous-représentés dans les palmarès des festivals internationaux. La charte de Delphes a néanmoins été signée par Stayajit Ray (Inde), Anselmo Duarte (Brésil) et Luis Puenzo (Argentine).

Désappropriations, réappropriations et création

La défense du droit d'auteur et du droit moral des réalisateurs a donc occupé un nombre considérable de cinéastes français, américains et européens pendant les années 1980 et 1990. A cette époque, leurs revendications ont été contestées par Jean-Luc Godard et des cinéastes expérimentaux américains au nom de la possibilité de citer des films.

Jean-Luc Godard a continué à critiquer la notion d'auteur dans les années 1980 et 1990, mais de manière moins politisée qu'après Mai 1968. Dans un entretien paru en 1980, il a minoré l'importance du réalisateur en valorisant la dimension collective de la production cinématographique et le rôle des producteurs¹⁷⁵. Ses descriptions de la division du travail cinématographique étaient assez proches de celles défendues par les producteurs de films lorsqu'ils revendiquaient le statut d'auteur et de propriétaire. Dans une interview parue en 1980 dans les *Cahiers du cinéma*, il a présenté la Politique des auteurs comme un prétexte pour légitimer son passage à la réalisation. Il a également valorisé le rôle des producteurs hollywoodiens par rapport à certains metteurs en scène comme Elia Kazan, qu'il a assimilé à un interprète plutôt qu'à un auteur :

« On a dit : le type important, c'est l'auteur, mais ce qu'on voulait dire par là (en tout cas moi, les autres, il faudrait leur demander), c'était, et je ne le savais pas encore : "le type important c'est moi, je suis un auteur, c'est moi l'important alors il faut faire attention à moi". On parlait du producteur, on avait même accentué la notion de mise en scène qui n'existait pas dans les débuts, c'était pour nous faire exister, c'était une manière, la nôtre, de considérer le cinéma pour qu'on nous reconnaisse à part égale. Quand on disait : Hitchcock doit être mis au-dessus du titre, c'est un type aussi important que Chateaubriand, on pensait : au moins les gens vont écouter, car ils ne le penseraient pas, ils ne le pensaient pas avant qu'on l'ait dit, mais ce qu'on voulait dire c'est : "moi, je suis un type aussi important que Chateaubriand, et j'ai le droit de faire du cinéma"... Mais je pense qu'en fait c'est beaucoup plus, beaucoup plus un ensemble..., ce qu'on appelle les producteurs, dont on a dit à des moments beaucoup de mal, eux faisaient beaucoup plus marcher la machine. Il y a des tas de films de Kazan, qui sont tout autant des films d'un ensemble dont Kazan était le bon interprète, comme à un moment Rubinstein ou Clara Haskil sont de bons interprètes de Mozart, mais ils n'étaient que les interprètes, de brillants interprètes, de quelque chose d'incertain qui était plus que ça. Du reste, véritablement, vu la manière dont ils faisaient les films, ils étaient un peu leur propre producteur, non seulement d'un point de vue financier, mais d'un point de vue culturel. Les grands films d'Hitchcock, c'est effectivement un moment où il avait le poids de pouvoir choisir Grace Kelly même si tous les studios n'en voulaient pas. C'était son modèle, c'était

¹⁷⁵ « Propos rompus », *Cahiers du cinéma*, n°316, octobre 1980, p. 10-17.

son motif, et c'était ça qu'il voulait, mais ça c'est un travail presque de producteur et de metteur en scène. A ce moment-là ils sont à égalité... »

Lors d'une conférence de presse du Festival de Cannes de 1990, Jean-Luc Godard a également remis en cause la notion d'auteur au titre de sa pratique des citations d'œuvres littéraires et cinématographiques :

« Avec mon assistant on s'est dit : on ne sait pas quoi faire, on a signé le contrat, on a un titre, un scénario et une histoire qui pour une fois avait emballé un acteur et un producteur. Mais simplement l'histoire durait deux minutes, et le long métrage doit faire une heure trente. Donc, avec mon assistant, on s'est dit : prends tous les romans que tu aimes, je te donne les miens ; il m'en reste une vingtaine, va chez Hemingway, Faulkner, Gide et prend des phrases. Et aujourd'hui, pour les trois-quarts, on ne sait absolument plus de qui elles sont. Surtout qu'à certains moments, on les a un peu modifiées. C'est dans ce sens-là que je ne me mets pas au générique. Ce n'est pas moi qui ai fait le film. Je n'en suis que l'organisateur conscient. Domiziana veut faire ceci, Alain veut faire cela, le producteur veut faire cela, je suis là et cela devient autre chose. Pour moi, toutes les citations – qu'elles soient picturales, musicales – appartiennent à l'humanité. Certains mots de Dostoïevski, "*je est un autre*", un titre de roman de Chandler : *The Long Goodbye*, pour moi c'est tout un programme. Il faut le mettre en relation avec d'autres. Je suis simplement celui qui met en relation Raymond Chandler et Fiodor Dostoïevski dans un restaurant, un jour, avec des petits acteurs et des grands acteurs. C'est tout¹⁷⁶. »

Parallèlement à ses critiques de la notion d'auteur, Jean-Luc Godard a multiplié les dénonciations du droit d'auteur et des revendications des organisations professionnelles à ce sujet. Il s'est d'abord exprimé en faveur de la coupure publicitaire lors de leur passage à la télévision dans des lettres adressées à TF1 et à la SACD et publiées dans *Le Monde*¹⁷⁷. Comme Claude Berri et d'autres réalisateurs, Jean-Luc Godard a défendu ces coupures publicitaires en réclamant une part des recettes générées par la publicité (« de l'oseille en plus »). A la différence des autres réalisateurs, qu'ils soient favorables ou opposés à la coupure publicitaire, Jean-Luc Godard les a également justifiées d'un point de vue esthétique et politique. Dans sa lettre à la SACD, il a écrit que six coupures publicitaires d'*A bout de souffle* permettaient « d'imposer une notion de continuité et de variation et non une notion d'exclusion » (voir l'image 7.4). Les coupures publicitaires cachaient certaines faiblesses des films, comme le jeu outré d'un acteur ou de mauvais éclairages et découpages. Plus généralement, Jean-Luc Godard a estimé que la publicité sous toutes ses formes faisant partie du monde occidental, « il semblerait étrange que le cinéma, qui retransmet certaines données de ce monde, ne puisse également accueillir avec affection certaines "réclames", et doive les exclure au nom de je ne sais quelle pureté artistique. » Il a proposé à ce titre de collaborer aux choix des publicités et aux coupes, « pour le bien des deux œuvres ». Introduits comme une réponse à un débat plus

¹⁷⁶ « Conférence de presse de Jean-Luc Godard », *Cahiers du cinéma*, n°433, juin 1990, p. 10-11.

¹⁷⁷ Jean-Luc Godard, « L'amère porteuse » et « De l'oseille en plus », *Le Monde*, lundi 4 juillet 1988.

général sur les droits et les devoirs des auteurs de films, ses propos relèvent moins d'une remise en cause du droit d'auteur que d'une critique de la télévision, à une époque où il multipliait les dénonciations de « l'imposture de notre temps »¹⁷⁸. Jean-Luc Godard a par exemple associé « M6 » à une arme de l'armée américaine au Vietnam et désiré que « cet affreux logo de M6 » apparaisse sous-forme d'intertitres dans *A bout de souffle*. Dans ces mêmes lettres, il s'est plaint de retards de paiements de la SACD et a critiqué la bureaucratie de cette organisation et des chaînes de télévision.

Jean-Luc Godard a développé son point de vue sur le droit de propriété cinématographique dans une interview parue en 1993 dans les *Cahiers du cinéma*. Il a défendu le droit d'auteur en tant que rémunération d'un travail. En revanche, il a remis en cause la transmission du droit d'auteur en héritage au motif qu'elle augmentait les coûts de production de certaines œuvres. Jean-Luc Godard a aussi critiqué les revendications des cinéastes américains et de la SACD au sujet de la colorisation des films et du droit moral en attribuant certains films américains à des sociétés de production et en recommandant aux réalisateurs de devenir producteurs pour conserver une partie des droits de propriété des films. Enfin, il a revendiqué le droit et le « devoir » de citer des films gratuitement et sans en demander l'autorisation :

« [Eric Rohmer] paie mal les gens, ce qu'on ne peut pas faire. On doit les payer correctement. Il y a eu les auteurs, puis les droits d'auteur. Moi, je suis pour les droits d'auteur tels que les a demandés Beaumarchais qui trouvait injuste que les comédiens seuls bénéficient de la recette, et on peut le comprendre puisqu'il écrivait les pièces. Mais à partir du moment où l'on a des droits d'auteurs, on a aussi des devoirs. Je pense que les droits d'auteurs devraient être toujours renégociés, redonnés au bout de quelques années, mais surtout faire en sorte qu'ils n'aillent pas aux héritiers. Tout le monde est d'une hypocrisie totale à ce sujet. Chacun cherche à se partager les parts à sa manière, les auteurs français qui se plaignent des Américains n'ont qu'à ne pas céder les droits. S'ils ne cèdent pas les droits, il n'y aura pas de film. S'ils veulent tourner, ils n'ont qu'à monter une maison de production, avoir une partie des droits pour eux et négocier en tant que producteur comme je le fais. C'est le système de notre société d'aujourd'hui, et si on mène une vie de producteur en même temps, nos capacités de metteur en scène sont diminuées de moitié. Les Américains sont très hypocrites. Quand on voit *Terminator* fait par la Fox, c'est un film Fox, il est clair qu'il n'y a pas de metteur en scène. Mais à partir du moment où l'on veut acheter les droits d'une musique de Tchaïkovski dirigée par l'orchestre de Chicago, on doit payer le musicien, l'exécutant musical. Comme l'orchestre est constitué de cent quarante musiciens, c'est très cher. Là, ils appliquent le droit d'auteur. Il faudrait les envoyer promener... Moi, maintenant, je prends sans demander. Les gens se débrouillent et je mets des noirs si on me refuse quelque chose. Je pense à l'exemple de Mehdi Charef qui, pour *Le Thé au harem d'Archimède*, m'avait fait demander par Toscan du Plantier l'autorisation de prendre un plan d'*A bout de souffle* : je lui avais répondu que non seulement il avait le droit, mais qu'il en avait le devoir, et surtout qu'il ne m'en dise rien. Il l'a payé à l'UGC (*rires*)... (...) Et ne faisons pas comme Tavernier ou la SACD. Si Huston ne voulait pas qu'on colorise son film, il n'avait qu'à y penser, il était assez puissant personnellement pour être son propre producteur et choisir ses héritiers. Il ne l'a fait que pour ses derniers films, pas pour les premiers. Même si l'acte de

¹⁷⁸ Voir A. de Baecque, *Godard. Biographie, op. cit.*, p. 644-652.

modifier un aspect d'un film est vraiment détestable sur le fond, moralement. Autant faire du nouveau plutôt que retoucher à l'ancien. Je suis contre la restauration des tableaux¹⁷⁹. »

Jean-Luc Godard a précisé ses revendications en matière de citation des films dans deux interviews publiées quelques années plus tard¹⁸⁰. Il achevait alors *Histoire(s) du cinéma*, un film en huit épisodes comprenant des citations de 495 films, 148 livres, romans, essais, poésies, 135 tableaux et 93 compositions musicales¹⁸¹. Jean-Luc Godard a déploré que la loi autorise des citations en littérature et en musique, mais pas au cinéma, ce qu'il a mis au compte « d'industriels qui défendent le copyright ». Il a distingué deux formes de citation auxquels devaient selon lui être associés des droits et des devoirs distincts. L'usage « d'extraits » de films devait être rémunéré et requérir l'autorisation des auteurs au motif qu'il s'agissait d'une forme d'exploitation. A ce titre, il aurait porté plainte contre l'autorisation d'images du *Mépris* dans une publicité. Le cinéaste a distingué cette forme d'exploitation de la pratique des citations, qui relevait selon lui d'une forme de création et ne devaient donc requérir ni autorisation ni rémunération des auteurs cités. Il a cependant considéré que des auteurs cités pouvaient être rémunérés lorsqu'ils étaient pauvres et lorsque l'auteur citant en tirait trop de profit artistique et commercial. Dans l'une de ces deux interviews, Jean-Luc Godard a de nouveau associé sa critique du droit d'auteur à une critique de la notion d'auteur : « On a participé à la gloire de ce mot quand on a dit aux *Cahiers* que le metteur en scène était le véritable auteur. D'ailleurs, des gens comme moi sont ensuite un peu revenus sur cette idée en disant que c'est aussi parce qu'il y a eu une liaison plus ou moins passionnelle avec tel producteur que les films d'auteur ont pu se faire. Il est certain que sans John Houseman, Orson Welles n'aurait jamais pu faire son film ; sans Carlo Ponti, Fellini n'aurait jamais pu faire *La Strada*¹⁸². »

¹⁷⁹ Thierry Jousse, « Entretien avec Jean-Luc Godard », *Cahiers du cinéma*, n°472, octobre 1993, p. 84.

¹⁸⁰ Voir Alain Bergala (ed.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2 : 1984-1998*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 32-33 ; Serge Kaganski, « Jean-Luc Godard – Histoire(s) du Cinéma », *Les Inrockuptibles*, 21 octobre 1998.

¹⁸¹ A propos de la genèse d'*Histoire(s) du cinéma*, voir A. de Baecque, *Godard. Biographie, op. cit.*, 673-687 et 751-760. Les citations de ce film ont été répertoriées par Cécile Scemama. Voir Céline Scemama, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*, Paris, L'Harmattan, 2006.

¹⁸² Alain Bergala (ed.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2, op. cit.*, p. 32-33.

Image 7.4. « Places de la publicité pour un insecticide ou de la lessive ». Source : Jean-Luc Godard, « De l'oseille en plus », art. cit.



Images 7.5 et 7.6. *U2* (1991) et *Sonic Outlaws* (1995)



A la même période, des cinéastes et des artistes américains pratiquant eux-aussi la citation d'œuvres protégées par le copyright ont dénoncé la propriété des œuvres comme une entrave à la création artistique. Peter Decherney a bien résumé l'histoire de ces pratiques des cinéastes d'avant-garde américains en la situant à juste titre dans le prolongement de l'histoire de la peinture¹⁸³. Il a en donné pour premier exemple le film *Rose Hobart*, réalisé en 1936 à partir d'images du film *East of Borneo* produit par Universal en 1931. Dans les années 1960 et 1970, cette pratique s'est multipliée à la faveur de l'institutionnalisation du cinéma expérimental américain. Elle a valu la consécration à des cinéastes comme Bruce Conner, dont les films dits de *found footage* étaient réalisés à partir d'images de publicités et d'informations cinématographiques et télévisuelles. D'autres cinéastes employaient des éléments de films et de dessins animés, comme Kenneth Anger dans *Scorpio Rising* et Andy Warhol dans *Tarzan and Jane Regained... Sort of* (tous deux datés de 1964). Certains films s'apparentaient à la pratique du ready-made : *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon – *Psycho* ralenti pour durer 24 heures – et plus encore *A Perfect film* – une bobine d'information sur l'assassinat de Malcom X que Ken Jacob aurait trouvé dans un caniveau et se serait contenté de signer. Peter Decherney a expliqué que ces films avaient pu être produits sans faire l'objet de procès. Cela tient d'abord au peu d'intérêt qu'avaient les propriétaires des œuvres citées, qui étaient souvent de grandes sociétés de production ou de diffusion audiovisuelle, à poursuivre des cinéastes pour des films très peu diffusés et générant très peu d'argent. La législation américaine prévoit également des exceptions au copyright – dites de *fair use* – qui autorisent l'usage d'œuvres protégées par un droit de propriété.

Le copyright et d'autres entraves juridiques à la création cinématographique et artistique ont néanmoins été dénoncés dans *Sonic Outlaws*, un film réalisé en 1995 par Craig Baldwin. Après avoir étudié avec Bruce Conner, Craig Baldwin a réalisé plusieurs films de *found footage* et d'autres films à la légalité questionnable. Par exemple, *Stolen Movie* (1976) capte en super 8 des films projetés dans des salles de cinéma¹⁸⁴. *Sonic Outlaws* est centré sur le litige qui a opposé le groupe Negativland au label du groupe U2 et à leur propre label. Negativland avait été reconnu coupable d'infraction au copyright pour avoir commercialisé un disque intitulé U2. Le disque comprenait des extraits des compositions du célèbre groupe de rock. Sa pochette représentait l'avion du même nom, la lettre U et le chiffre 2 dans une police beaucoup plus

¹⁸³ Voir P. Decherney, *Hollywood's copyright wars*, *op. cit.*, p. 185-191.

¹⁸⁴ Pour une présentation de sa trajectoire et de son travail, voir sa page Wikipédia et James Riley, « Craig Baldwin: Archive Fever » [en ligne], *Vertigo*, vol. 3, n°7, automne 2007, disponible sur https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-3-issue-7-autumn-2007/craig-baldwin-archive-fever/ (page consulté le 21 juillet 2017).

grande que celle utilisée pour le nom de Negativland (voir l'image 7.5)¹⁸⁵. *Sonic Outlaws* incorpore de nombreuses interviews des membres de Negativland racontant leurs procès, le présentant comme une forme de censure et critiquant le copyright au nom du *fair use* et du droit de parodier des œuvres existantes. Le documentaire présente également de nombreuses affaires d'œuvres ayant fait l'objet de procès ou de menaces de procès pour infraction au copyright : le procès du groupe de rap 2 Live Crew pour une parodie de la chanson « Pretty Woman », le procès intenté et gagné par Walt Disney contre des auteurs de bande-dessinées parodiant ses personnages et une menace de procès contre le label du groupe Plunderphonics, accusé d'avoir samplé des morceaux de musiques comme ceux de Michael Jackson. *Sonic Outlaws* inclut aussi des dénonciations du copyright par des artistes dont les œuvres questionnaient la propriété intellectuelle et étaient susceptibles d'être interdites : le groupe de *performers* EBN qui détournait des images de télévision et les créateurs de collages sonores Douglas Kahn et les Tape-Beatles – ces derniers ayant également déposé la marque Plagiarism et diffusé des œuvres *via* l'organisation Public Works Production afin d'empêcher leur association à des noms d'auteurs. Dans *Sonic Outlaws*, plusieurs de ces artistes ont présenté le copyright comme une forme de censure nuisible à la création artistique. Ils ont justifié leurs propres pratiques comme des formes de résistance à l'appropriation de la culture par de grandes entreprises et aux œuvres produites par ces dernières. Ils ont également situé leurs activités dans le prolongement de celles d'artistes comme Picasso, les dadaïstes et des artistes « populaires ». La plupart des critiques du copyright présentées dans *Sonic Outlaws* sont résumées dans cet extrait, qui commence par une caricature du droit de propriété des œuvres et se poursuit par sa critique :

« This little laser tape is entirely illegal and is not supposed to exist at all without the permission of the people who made the original ads. Do you think they would have given their permission to do this with their material? Do you think the creators of the original ads should be paid, again, by me, for what I did with their work? No, there is no way to make this humorous little tape legally and there is no way for you to hear it legally. A more generous and enlightened approach to copyright law would have it prohibit straight across bootlegging, provide cover versions royalties and practically nothing else. The original folk music process of actually incorporating previous melodies and lyrics as it evolves through times is no longer possible in modern society where melodies and lyrics are privately owned. In the visual arts there is a long standing tradition of found image collage from [?] and Braque to Rauschenberg and Warhol. In modern terms, appropriation is often about cultural jamming: capturing the corporately controlled subjects of a one-way media barrage, reorganizing them to be a comment upon themselves and spinning them back into the barrage for cultural consideration. Our very process of cultural evolution is now so straightjacketed by opportunistic claims of ownership that it amounts to censorship¹⁸⁶. »

¹⁸⁵ Ce procès est également documenté dans Negativland, *FAIR USE: The Story of the Letter U and the Numeral 2*, Seeland, Concord, 1995.

¹⁸⁶ *Sonic Outlaws* (1995), disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=5zI1PtnNXOs> (page consultée le 4 août 2017), 34^e à 36^e minute.

En résumé, pendant les années 1960 à 1990, des cinéastes et les porte-paroles de leurs organisations n'ont cessé de faire valoir leur qualité d'auteurs de films pour obtenir de nouveaux droits censés garantir leur pouvoir, leur reconnaissance et leurs profits. Leurs revendications et leurs justifications étaient très proches en France et aux Etats-Unis. Les réalisateurs se sont efforcés d'accroître leur prestige et leur pouvoir sur leurs collaborateurs en défendant un droit moral, des droits « créatifs » et l'inscription de leurs noms, dans la bonne taille et au bon endroit, sur les films et leurs publicités. Ils ont revendiqué un droit moral afin d'interdire des modifications des films qu'ils jugeaient préjudiciables à leur valeur. Sur le plan économique, les réalisateurs ont cherché à être rémunérés à hauteur du succès des films. Dans les deux pays, les cinéastes se sont justifiés en se présentant comme les sources et les gardiens légitimes de la valeur des films.

Les différences entre les législations française et américaine sur la propriété des films et les rapports de force entre les organisations de réalisateurs et de producteurs de ces deux pays ont entraîné la différenciation des revendications et surtout des droits obtenus par les cinéastes français et américains. Regroupés au sein d'une nouvelle organisation professionnelle, forts du statut d'auteur et de propriétaire qui leur était déjà reconnu par la loi du 11 mars 1957, les réalisateurs français ont obtenu que de nouveaux droits économiques leur soient attribués par la loi du 3 juillet 1985. Ils se sont toutefois heurtés aux résistances et au pouvoir des organisations de producteurs français, qui contestèrent avec succès un certain nombre de leurs revendications. Regroupés au sein de nouvelles organisations internationales, les réalisateurs français et européens ont également cherché à européeniser les droits dont ils bénéficiaient en France. Ils ont au moins obtenu que leur statut d'auteur soit reconnu par le droit européen.

En revanche, leurs homologues américains, qui étaient assimilés à des employés par le Copyright Act de 1976, ont essentiellement défendu leurs intérêts économiques et « créatifs » dans le cadre de leurs conventions collectives. Ces accords passés avec les organisations de producteurs leur ont permis d'obtenir en tant que salariés des droits qui n'étaient pas codifiés par la législation sur le copyright : le contrôle de certaines tâches de fabrication des films, des rémunérations minimales (revendiquées sans succès par les réalisateurs français) et des rémunérations complémentaires pour la diffusion de leurs films à la télévision puis sur internet (soit un droit proche de la rémunération proportionnelle codifiée en France). Le droit du travail américain leur interdisait le contrôle du montage des films. Pour empêcher certaines modifications de leurs œuvres, la DGA a défendu la codification d'un droit moral, sans remettre en cause le statut de salarié qui garantissait les conventions collectives de ses membres. Les

efforts de la DGA ont échoué face aux résistances des sociétés de production et de diffusion des films, dont le pouvoir politique était en partie fondé sur les profits qu'elles tiraient de leur position dominante dans l'économie mondiale.

Ainsi, les conceptions de l'auteur et les revendications juridiques de bien des contemporains des Nouvelles Vagues ressemblaient beaucoup à celles de leurs prédécesseurs et ont été structurées par des normes et rapports de force professionnels et politiques héritées des luttes de ces derniers. Ce qu'ont inventé certains cinéastes des Nouvelles Vagues, c'est moins la notion d'auteur que sa dénonciation et celle de la propriété des films. Le droit de propriété cinématographique est devenu un enjeu et un prétexte d'affrontement entre des réalisateurs défendant des conceptions distinctes, voire antagonistes, de la valeur des films, des hiérarchies professionnelles du cinéma et des droits et des devoirs des auteurs.

Les alliances et divisions des cinéastes au sujet de la propriété des films ont été structurées par leurs trajectoires cinématographiques. Les cinéastes qui ont remis en cause la notion d'auteur ou la propriété des œuvres l'ont fait à la faveur du capital symbolique qu'ils avaient accumulé, de leur position économiquement dominée dans le champ du cinéma, de leur politisation et de leurs relations avec des auteurs et des artistes d'autres champs de production culturelle. Leurs prises de position relèvent en partie d'un effet de champ les opposants à des cinéastes plus dominant commercialement. Les partisans de l'appropriation des films par les réalisateurs se sont quant à eux mobilisés selon une triple logique de représentativité, de notoriété et de solidarité. La représentativité est au fondement de la légitimité d'une organisation professionnelle à négocier avec d'autres organisations de ce type, avec des administrations publiques et avec des institutions politiques¹⁸⁷. Les collectifs de défenseurs du droit d'auteur ont également été constitués selon une logique de notoriété. Les pétitions ont recueilli les noms de cinéastes très bien dotés en capital symbolique et dont la célébrité et la reconnaissance relevaient de logiques distinctes et antagonistes. Le capital symbolique cumulé des cinéastes était leur principale ressource dans les négociations autour du droit de propriété cinématographique et leur donnait accès à la presse et aux parlementaires. Cette logique de notoriété était également nécessaire pour mettre en valeur la représentativité des collectifs mobilisés : dans un champ marqué par d'immenses inégalités de succès et de reconnaissance, l'absence de quelques grands noms était susceptible d'éclipser quelques dizaines d'inconnus ou de petit noms. On peut supposer que le nombre et le capital symbolique des cinéastes étaient en

¹⁸⁷ La logique de « représentativité » nécessaire à la légitimation et à la satisfaction des revendications de tout groupe professionnel. Dans le cas des cadres, voir L. Boltanski, *Les cadres, op. cit.*, p. 134.

eux-mêmes des facteurs d'élargissement des collectifs mobilisés. Ils offraient en effet à des cinéastes peu professionnalisés l'occasion d'associer leurs noms à ceux de cinéastes admirés. Les cinéastes les plus connus et reconnus – et dont certains n'avaient pas grand-chose à gagner de l'institutionnalisation de droits qu'ils pouvaient obtenir par contrat ou en s'autoproduisant – pouvaient quant à eux marquer leur solidarité avec des collègues estimés et moins chanceux, tout en faisant valoir leur désintéressement.

Cette tripe logique de représentativité, de notoriété et de solidarité, ainsi que les effets de champ favorisant la division des cinéastes, apparaissent dans une tentative d'enrôlement de celui qui fut l'un des plus célèbres cinéastes français non engagés dans les luttes autour de la propriété cinématographique : François Truffaut. En 1968, ce dernier avait refusé de rejoindre la SRF à laquelle avaient adhéré nombre de ses confrères des *Cahiers du cinéma* et de la Nouvelle Vague. Sollicité par un cofondateur des *Cahiers* et de la SRF, Jacques Doniol-Valcroze, François Truffaut avait prétexté un manque d'affinités artistiques avec certains membres de la nouvelle organisation : « Je me sens solidaire de Rivette, de Godard ou Rohmer parce que je les aime et j'admire leur travail, mais je ne veux rien avoir en commun avec Jacqueline Audry, Serge Bourguignon, Jean Delannoy ou Jacques Poitrenaud. Faire le même métier ne signifie rien pour moi si l'admiration et l'amitié n'entre pas en jeu¹⁸⁸. » Treize ans plus tard, à l'amorce des négociations autour de la loi du 3 juillet 1985, François Truffaut a été sollicité par un autre de ses camarades des *Cahiers du cinéma*. Luc Moullet a expliqué à François Truffaut que sa notoriété risquait de porter atteinte à la représentativité revendiquée par la SRF. Pour cela, il a fait valoir les intérêts d'auteurs moins bien lotis et la solidarité déjà manifestée par des auteurs étrangers :

« Cher Truffaut,

Il se trouve que je suis, avec Ophüls notamment, l'un des secrétaires de la SRF.

Et je viens vous embêter parce que vous êtes pas membre de la SRF et qu'on aimerait avoir votre adhésion.

Je sais bien que vous avez une certaine méfiance envers les entreprises collectives qui gravitent autour des films, parlent un langage auquel il est difficile d'échapper, à la fois trop assuré, prétentieux et emprunté, et qui fait contraste avec le discours inquiet, modeste et viscéral des films que nous aimons.

J'éprouve une méfiance du même ordre, et des fois je me demande ce que je fous là.

Simplement, en bon paysan, je préfère choisir la solution la moins mauvaise, qui, à mon avis, est d'adhérer à la SRF plutôt que de pas y adhérer : son rôle positif – je vais pas vous faire un panégyrique – me semble l'emporter sur nos points noirs.

Je sais que la SRF ne peut rien vous apporter, mais vous êtes probablement le seul des auteurs du cinéma français auquel elle ne peut rien apporter, puisque vous êtes aussi le seul à ne connaître pratiquement pas de problèmes d'intendance, de structures, d'économie, de

¹⁸⁸ Cité dans A. de Baecque, *Godard. Biographie, op. cit.*, p. 420.

survie comme cinéaste et je vous demande d'adhérer, c'est par solidarité avec d'autres cinéastes moins heureux, à qui elle a pu et pourra apporter quelque chose.

Je vous demande pas de militer – encore qu'on serait très content si vous militiez – mais de ne pas nous désavouer par votre indifférence, désaveu que, malgré nos imperfections, nos erreurs, nous n'avons pas mérité je pense (ou si on l'a mérité, faut nous dire pourquoi, on sera pas vexés), désaveu qui fait que nous avons l'air plutôt con face aux pouvoirs officiels ou aux autres associations nationales de cinéastes avec qui nous collaborons : même des superindividualistes comme Fassbinder ou Syberberg font partie de notre homologue allemand.

Et comme je suis un mec très prétentieux, j'espère que vous trouverez ce courrier assez drôle pour le récompenser d'une réponse positive. »

Réponse de François Truffaut : « François Truffaut est conscient de se laisser avoir mais tant qu'à se laisser avoir mieux vaut que ce soit par son ami Moullet. (Le jour où vous démissionnez prévenez-moi, nous partirons ensemble.) »

Le chapitre suivant, qui est consacré à la répression du téléchargement illégal, analysera plus en détail la division du travail de mobilisation des cinéastes.

Chapitre 8. Logiques d'engagement des cinéastes au sujet du téléchargement

A la fin des années 1990, les défenseurs du droit moral ne s'attendaient sans doute pas à affronter un péril plus grave encore que la colorisation *d'On the waterfront* : les « pirates ». Apparues au tournant des années 2000, les pratiques d'échanges de films numérisés sur internet ont été réprimées par plusieurs lois. C'est à l'engagement des cinéastes au sujet du téléchargement illégal qu'est consacré ce chapitre. Comme la défense du droit d'auteur et du droit de moral lors des décennies précédentes, la répression du téléchargement a divisé des cinéastes qui n'occupaient pas les mêmes positions dans le champ du cinéma. On analysera ici ce que cette division doit à la structure du champ cinématographique et à la division du travail de représentation professionnelle des réalisateurs. Cette mobilisation offre l'occasion d'observer les interactions et relations objectives permettant aux cinéastes de s'engager collectivement au sujet de leurs droits de propriété.

L'étude de l'action collective des auteurs, des artistes et d'autres acteurs de la division du travail littéraire et artistique s'est développée dans les années 1990 et 2000, à l'intersection de travaux sur la production littéraire et artistique, l'engagement individuel d'artistes, d'écrivains et d'intellectuels et de la vaste littérature sur le militantisme partisan, syndical et associatif¹. Ces travaux ont rapporté la constitution de groupes mobilisés en faveur de causes politiques et professionnelles aux coopérations et concurrences de la division du travail de production et de diffusion culturelle. On a déjà observé comment les luttes des réalisateurs et d'autres prétendants au statut d'auteur avaient été menées par des porte-paroles d'associations, de syndicats et de société de gestion des droits d'auteur. Le rôle de ce type d'organisations dans les mobilisations professionnelles et politiques d'artistes et d'auteurs a déjà été examinés par plusieurs chercheuses et chercheurs². Attentif à la composition et aux revendications de organisations professionnelles, ces travaux examinent plus rarement la répartition du travail et du pouvoir entre leurs membres, employés et dirigeants. Il s'agira ici de montrer comment la

¹ Voir, entre autres, C. Charle, *Naissance des « intellectuels »*, *op. cit.* ; G. Sapiro, *La Guerre des écrivains. 1940-1953*, *op. cit.* ; Justyne Balasinski et Lilian Mathieu (eds.), *Art et contestation*, *op. cit.* ; V. Roussel, *Art vs War*, *op. cit.* ; B. Gobille, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968. Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », *art cit.* Pour des synthèses des travaux sur le militantisme, voir L. Mathieu, *L'espace des mouvements sociaux*, *op. cit.* ; F. Sawicki et J. Siméant, « Décloisonner la sociologie de l'engagement militant. Note critique sur quelques tendances récentes des travaux français », *art cit.*

² Voir G. Sapiro et B. Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête de statut », *art cit.* ; Olivier Roueff et Séverine Sofio, « Intermédiaires culturels et mobilisations dans les mondes de l'art », *Le Mouvement Social*, 2013, n° 243, n° 2, p. 3-7, ainsi que les autres contributions à ce numéro.

division du travail et la répartition du pouvoir entre ces organisations et en leur sein ont permis l'engagement de cinéastes aux positions éloignées dans le champ du cinéma en faveur de la répression du téléchargement illégal. On s'intéressera notamment au rôle joué par les réalisateurs les plus expérimentés en matière de luttes professionnelles ainsi qu'à des acteurs peu étudiés et peu visibles dans les prises de position de cinéastes : les dirigeants administratifs des sociétés d'auteurs.

Qu'en est-il des cinéastes engagés contre la loi HADOPI, qui semblent être les premiers à s'être opposés à la fois publiquement et collectivement aux revendications des sociétés de réalisateurs au sujet du droit d'auteur ? On verra que la logique d'enrôlement des réalisateurs opposés à la loi HADOPI se distingue de celle de ses partisans. Ces derniers se sont mobilisés sur la base d'un réseau d'interconnaissance professionnelle, comme certains intellectuels dreyfusards étudiés par Christophe Charle, les résistants du Front national des écrivains étudiés par Gisèle Sapiro et les intermittents du spectacle étudiés par Serge Proust, Bleuenn Lechaux et Jérémy Sinigaglia³. Comme on le montrera, leurs coopérations cinématographiques étaient corrélées à leurs positions dans le champ du cinéma, qui favorisait elle-même leur opposition à des cinéastes aux positions plus éloignées des leurs.

Les cinéastes mobilisés pour et contre la répression du téléchargement illégal s'opposaient par leurs modes d'enrôlement mais aussi par les compétences nécessaires à mobilisations et les rétributions et sanctions de ces engagements. Dans son étude sur les artistes et des professionnels hollywoodiens opposés à la guerre en Irak, Violaine Roussel a montré le rôle moteur joué par des artistes ayant déjà une longue expérience des luttes et organisations politiques, ainsi que les compétences – notamment juridiques – nécessaires ou utiles à l'engagement et à sa justification⁴. Elle a aussi examiné comment leur engagement dépendait d'éventuels profits professionnels et surtout de risques particulièrement élevés dans le cas des professionnels hollywoodiens⁵. On montrera que les compétences de l'engagement dans les luttes autour du droit d'auteur et ses rétributions et sanctions étaient inégalement réparties entre les cinéastes mobilisées et qu'elles varient selon qu'ils s'engagent pour ou contre la répression

³ Voir C. Charle, *Naissance des « intellectuels »*, *op. cit.*, p. 172-174 ; G. Sapiro, *La Guerre des écrivains. 1940-1953*, *op. cit.*, p. 467-558 ; Serge Proust, « Les luttes autour du régime de l'intermittence et leur radicalisation en 2003 », dans Justyne Balasinski et Lilian Mathieu (eds.), *Art et contestation*, *op. cit.*, p. 103-120 ; Bleuenn Lechaux, « La mobilisation des intermittents du spectacle » dans *Emotions... Mobilisation !*, Paris, Presses de Sciences Po, 2009, p. 57-77 ; V. Roussel, *Art vs War*, *op. cit.*, p. 39-70 ; Jérémy Sinigaglia, « Le mouvement des intermittents du spectacle : entre précarité démobilisatrice et précaires mobilisateurs », *Sociétés contemporaines*, 2007, n° 65, p. 27-53.

⁴ Voir V. Roussel, *Art vs War*, *op. cit.*, p. 40-55 et 181-184.

⁵ *Ibid.*, p. 173-209.

du téléchargement illégal. Pour finir, on consacrerà quelques mots à la dépolitisation relative des luttes autour du téléchargement illégal, qui a été à la fois une condition de possibilité de la mobilisation et de la division des cinéastes et le résultat de l'intervention des sociétés d'auteurs.

Comme le chapitre précédent, celui-ci s'appuie sur les prises de position publiques des cinéastes et sur des données biographiques récoltées sur différents sites internet. Les données biographiques ont été traitées à l'aide des méthodes de l'analyse des correspondances multiples et de l'analyse de réseaux. Pour examiner la division du travail de mobilisation des cinéastes au sujet du téléchargement illégal, on a conduit des entretiens auprès de signataires des pétitions pro et anti-HADOPI et auprès d'autres membres et dirigeants des organisations de réalisateurs. Les compétences et rétributions de l'engagement au sein des organisations professionnelles ont également été analysées *via* l'observation de plusieurs réunions, conseils d'administrations et assemblées générales de la Société des réalisateurs de films. A défaut d'avoir pu mener une enquête aussi prolongée aux Etats-Unis qu'à Paris, la division du travail de représentation des cinéastes hollywoodiens sera examinée avec moins de précision que dans le cas français.

Les réalisateurs et les pirates

A partir des années 2000, les luttes des réalisateurs autour de la propriété cinématographique se sont centrées sur la répression de pratiques d'échanges et de diffusion de films sur internet. Ces pratiques ont émergé à la fin des années 1990 et se sont multipliées pendant les années 2000 avec le développement des réseaux de *peer-to-peer* puis des sites de streaming. En 2004, une étude du CNC estimait que 19% des internautes français avaient téléchargé gratuitement un film sur internet et que près de huit millions de films étaient téléchargés chaque semaine⁶. Une étude de l'OCDE publiée la même année estimait que plus de la moitié des utilisateurs des réseaux de *peer-to-peer* étaient américains⁷.

Les organisations de réalisateurs, les sociétés d'auteurs, les organisations patronales et d'autres groupes professionnels du cinéma et de la musique ont cherché à conserver leur monopole d'autoriser la diffusion des films sur ces supports. Ces acteurs ont développé ou utilisé différentes techniques permettant d'empêcher la reproduction et la diffusion des films sur internet⁸. Ils ont poursuivi en justice des concepteurs ou d'utilisateurs des réseaux de *peer-*

⁶ « Le téléchargement de film sur Internet. Analyse quantitative », CNC, mai 2004.

⁷ « Peer to Peer Networks in OECD Countries », OCDE, octobre 2004.

⁸ Voir P. Decherney, *Hollywood's copyright wars*, *op. cit.*, p. 203-211 ; Adrian Johns, « The Property Police », in Mario Biagioli, Peter Jaszi et Martha Woodmansee (eds.), *Making and Unmaking Intellectual Property: Creative Production in Legal and Cultural Perspective*, Chicago, University Of Chicago Press, 2011, p. 199-213.

to-peer. La lutte contre le téléchargement illégal a également été menée à travers des campagnes publicitaires appelant au respect du droit de propriété des œuvres et vantant ses mérites auprès des enfants et des enseignants américains⁹. Elles ont aussi fait pression sur les institutions politiques pour adopter de nouvelles lois et dispositifs de répression du téléchargement illégal. Après avoir présenté les législations promues et adoptées afin de réprimer le téléchargement, on verra comment elles ont suscité des divisions entre les réalisateurs de films.

La répression du téléchargement

A partir de la fin des années 1990, de nombreuses lois ont été adoptées pour sanctionner les « pirates » et parfois les entreprises dont les services permettaient le téléchargement illégal. Promues par les groupes d'intérêts des entreprises, auteurs et travailleurs des secteurs culturels, ces lois ont été dénoncées par divers acteurs s'exprimant au nom du public, des internautes ou des entreprises de service sur internet.

La lutte contre le téléchargement s'inscrit dans le prolongement de la lutte contre la « piraterie » sur support vidéo. A partir du milieu des années 1970 et de la commercialisation des magnétoscopes, les organisations et institutions internationales participant aux négociations sur le droit international de la propriété artistique se sont inquiétées de la reproduction de films et de musiques. En 1975, la CISAC a adopté une résolution recommandant aux gouvernements de taxer la fabrication et l'importation des magnétoscope et/ou des cassettes vidéos¹⁰. Peu après, le Bureau de Berne et l'Organisation Mondiale de la propriété intellectuelle à laquelle il était rattaché ont réuni un groupe de travail chargé d'examiner les problèmes juridiques posés par l'utilisation de vidéocassettes et de disques et qui regroupait des représentants des auteurs, producteurs, interprètes et diffuseurs de cinéma et de musique, aux côtés d'experts de sept pays, dont la France et les Etats-Unis¹¹. Ce groupe a estimé que la reproduction de films et de musique par des particuliers était interdite par le droit de reproduction codifié par la Convention de Berne

⁹ Voir Tartelon Gillepsie, « Characterizing Copyright in the Classroom. The Cultural Work of Antipiracy Campaigns », in Mario Biagioli, Peter Jaszi et Martha Woodmansee (eds.), *Making and Unmaking Intellectual Property*, *op. cit.* p. 215-234.

¹⁰ « Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC). XXIXe Congrès, Hambourg, 21 au 26 avril 1975 », art cit.

¹¹ Les organisations représentées dans ce groupe de travail étaient le Bureau international du travail, l'ALAI, la CISAC, la Confédération internationale des travailleurs intellectuels, le Conseil international de la musique, la Fédération internationale des acteurs, la FIAPF, la Fédération internationale des musiciens, la Fédération internationale des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes, la Société internationale pour le droit d'auteur, le Syndicat international des auteurs, l'Union européenne de radiodiffusion et l'Union internationale des éditeurs. Voir « Groupe de travail sur les problèmes juridiques découlant de l'utilisation des vidéocassettes et disques audiovisuelles (Genève, 21 au 25 février 1977) », *Le Droit d'auteur*, vol. 90, n°4, avril 1977, p. 87-92.

et la Convention universelle du droit d'auteur. Il a conclu que les conventions internationales sur la propriété artistique suffisaient à assurer aux titulaires de droit d'auteur une protection adéquate, tout en encourageant les gouvernements à instaurer des taxes dites de « copie-privée », visant à dédommager les auteurs, producteurs, interprètes et diffuseurs. Les experts mandatés par l'OMPI et le Bureau de Berne ont également encouragé les gouvernements à définir avec précision les exceptions au droit de reproduction aux fins de l'enseignement, afin de ne compromettre ni l'activité créatrice ni les « conditions d'exploitation normale des vidéogrammes ».

A partir du début des années 1980, l'OMPI et les organisations internationales d'auteurs, d'interprètes, de producteurs, de diffuseurs de musique et de cinéma se sont attaquées à la contrefaçon commerciale, qu'ils ont baptisé piraterie. En 1981, l'OMPI a organisé à Genève un colloque mondial sur la « piraterie » des enregistrements sonores et audiovisuels, qui a réuni des délégués de soixante-et-un Etats, des représentants d'organisations professionnelles de producteurs, d'auteurs, d'interprètes et de diffuseurs de musique et de cinéma (dont la FIAPF, la MPAA, la CISAC, l'International Writers Guild, les fédérations internationales de producteurs de vidéogrammes et de distributeurs, l'Association littéraire et artistique internationale), ainsi que des représentants de plusieurs organisations intergouvernementales (outre l'OMPI et le Bureau de Berne, le BIT, l'UNESCO, le GATT, l'Organisation africaine de la propriété intellectuelle, l'Organisation arabe pour l'éducation, la culture et la science et l'Union des radiodiffusions arabes, l'Organisation internationale de police criminelle plus connue sous le nom d'Interpol, le Conseil de coopération douanière)¹². Les participants à ce colloque ont adopté à l'unanimité une résolution présentant la piraterie comme un danger pour la créativité nationale, les cultures nationales, le développement culturel, l'industrie, l'économie et l'emploi dans tous les pays où elle sévissait, en compromettant sérieusement les intérêts économiques des auteurs, interprètes, producteurs et diffuseurs. La même résolution encourageait les pays développés et en développement à prendre d'urgence des mesures visant à faire disparaître la piraterie commerciale des enregistrements sonores et des films, dont des législations protégeant la reproduction et des « sanctions suffisamment sévères pour être dissuasives ». Quatre ans plus tard, la CISAC a proposé que les gouvernements européens adoptent des sanctions pénales plus sévères telles que des amendes d'un montant très élevé et de longues peines de prison, des possibilités de perquisition et de saisie en faveur des titulaires

¹² « Colloque mondial de l'OMPI sur la piraterie des enregistrements sonores et audiovisuels (Genève, 25 au 27 mars 1981 », *Le Droit d'auteur*, p. 145-151.

des droits d'auteur¹³. En 1986, toujours dans le cadre de l'OMPI, les experts d'une quarantaine de pays et les représentants d'organisations internationales de producteurs, de diffuseurs, d'interprètes et d'auteurs ont émis plusieurs recommandations à destination des gouvernements en matière de copie privée et de lutte contre la contrefaçon¹⁴. En matière de copie-privée, l'OMPI a réitéré son soutien à une taxation des magnétoscopes et/ou cassettes au profit des auteurs, des interprètes, des producteurs et des diffuseurs. L'organisation a précisé que les montants perçus devraient être reversés par les organisations de gestion collective en fonction de la fréquence présumée de la reproduction de leurs œuvres à des fins privées, et non à des « fins culturelles générales ou sociales ». L'OMPI a défini la piraterie comme « la fabrication commerciale non autorisée suivie de la vente ou de la mise en circulation par d'autres moyens, de copies d'œuvres ou autres produits protégés par le droit d'auteur et/ou les droits voisins ». L'organisation internationale a plaidé pour des peines sévères en assimilant la piraterie à un vol nuisant gravement aux producteurs et des diffuseurs et fragilisant par conséquent la créativité et les identités nationales : « La piraterie étouffe dans l'œuf la production nationale d'œuvres audiovisuelles, sans laquelle la créativité nationale ne peut se développer. La piraterie conduit à la dépendance culturelle, à la "dénationalisation" des goûts du public et – conséquence particulièrement fâcheuse – à la disparition progressive de l'identité culturelle nationale¹⁵. »

En 1996, les efforts des organisations et institutions internationales pour sanctionner la piraterie ont abouti au traité de l'OMPI sur le droit d'auteur, qui a été transposé peu après en droit français et américain et a servi de base à plusieurs législations anti-téléchargement. Le traité de l'OMPI a codifié le droit exclusif des auteurs et propriétaires d'autoriser toute communication en ligne des œuvres dont ils détenaient le droit de reproduction et de représentation. En d'autres termes, cette disposition interdisait la diffusion des films sur internet sans l'accord de leurs propriétaires. Le traité de l'OMPI a également interdit le contournement de mesures techniques visant à empêcher la reproduction des œuvres protégées par la propriété littéraire et artistique. Cette disposition satisfaisait une revendication des sociétés de production cinématographique qui, aux Etats-Unis au moins, cherchaient à empêcher la reproduction de cassettes vidéos et de DVD par le moyen de techniques de cryptage¹⁶.

¹³ « Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC). XXXIV^e Congrès (Tokyo, 12 au 17 novembre 1984) », *Le Droit d'auteur*, vol. 98, n°2, février 1985, p. 67-70.

¹⁴ « Œuvres audiovisuelles et phonogrammes. Document préparatoire pour le Comité d'experts gouvernementaux OMPI/Unesco et rapport de ce Comité (Paris, 2-6 juin 1986) », *Le Droit d'auteur*, vol. 99, n°7-8, juillet-août 1986, p. 184-230.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Pour une présentation de ces techniques visant à empêcher (sans grand succès) la reproduction de cassettes vidéos et de DVD, voir P. Decherney, *Hollywood's copyright wars*, op. cit., p. 203-211.

A partir de la fin des années 1990, plusieurs lois américaines ont interdit le téléchargement illégal et durci les sanctions à l'encontre des « pirates »¹⁷. En 1997, le No Electronic Theft Act a étendu les sanctions pour contrefaçon aux personnes reproduisant et diffusant des œuvres sans motivations financières. En 1998, Le Digital Millenium Copyright Act a transposé le traité de l'OMPI et mis en place des sanctions en cas de contournement des mesures techniques destinées à éviter la reproduction d'œuvres protégées par le copyright. Le Family Entertainment and Copyright Act de 2005 a criminalisé l'usage d'une caméra pour enregistrer un film dans une salle de cinéma et la diffusion d'un film sur internet avant sa distribution commerciale. Cette loi prévoyait des sanctions pouvant s'élever à trois ans de prison ou davantage en cas de récidive. Adopté en 2008, le Prioritizing Resources and Organization for Intellectual Property Act (ou Pro-IP Act) a doublé le montant des amendes prévu en cas d'infraction au copyright (pouvant désormais s'élever à 200 000 dollars ou plus en cas de récidive) et autorisé la saisie du matériel utilisé pour commettre ces infractions et l'accès aux comptes bancaires des personnes suspectées d'atteinte au copyright. Pour finir, cette loi a augmenté les dépenses allouées au FBI et à d'autres administrations pour lutter contre la piraterie et institué un coordinateur de cette lutte dans les services de la Maison blanche. En 2011, des projets de lois prévoyaient d'accroître encore les sanctions et ressources de la lutte contre le téléchargement et le streaming : le Stop Online Piracy Act (SOPA) déposé à la Chambre des Représentants et le Protect IP Act (PIPA), déposé au Sénat. Ces projets de loi autorisaient les titulaires de droits d'auteur et le ministère de la Justice à porter plainte contre des entreprises qui diffuseraient des publicités ou permettraient des paiements sur des sites étrangers diffusant illégalement des œuvres protégées par le copyright. Ces lois devaient aussi obliger les moteurs de recherche (comme Google) et les fournisseurs d'accès à internet à déréférencer et bloquer l'accès à ces mêmes sites. Les projets de loi SOPA et PIPA prévoyaient aussi de criminaliser le streaming des œuvres au même titre que d'autres formes d'infraction au copyright.

En Europe, la directive sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information (DADVSI) a transposé le traité de l'OMPI et son interdiction du contournement de mesures techniques empêchant la reproduction des œuvres. Cette directive a été transposée en droit français en 2006 par la loi DADVSI, qui prévoyait de

¹⁷ Pour une présentation plus précise de ces différentes lois, voir le site du Copyright Office et les pages Wikipedia très détaillées qui leur sont consacrées.

sanctionner le téléchargement illégal par des contraventions¹⁸. Ces sanctions ont été supprimées suite à une décision du Conseil constitutionnel qui les jugeait contraires au principe d'égalité devant la loi, les contrefacteurs n'étant pas sanctionnés de la même manière selon qu'ils opèrent sur internet ou par d'autres moyens de diffusion des œuvres. En 2008, le projet de loi créant une Haute autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur internet (HADOPI) devait substituer au délit de contrefaçon le dispositif de « riposte graduée »¹⁹. Inspiré de mesures prises sur des campus américains et promu dès 2004 par les organisations de réalisateurs français, ce dispositif consistait à avertir les titulaires des accès à internet utilisés pour télécharger des films et à suspendre cet accès à internet en cas de récidive. Cette politique devait être prise en charge par une autorité administrative (HADOPI) sans décision judiciaire. Après l'adoption d'une première loi HADOPI, le Conseil constitutionnel a considéré que la suspension d'accès à internet sans décision d'un juge était contraire à la présomption d'innocence et à la liberté d'expression et de communication. En 2009, une seconde loi HADOPI a mis en place la riposte graduée sous autorité judiciaire, sans substituer cette sanction au délit de contrefaçon passible d'une peine maximale de trois ans d'emprisonnement et de trois cent mille euros d'amende. Ces sanctions sont accompagnées d'incitations au développement d'une offre légale (et essentiellement payante) de téléchargement, comme une réduction du délai de diffusion des films sur internet après leur sortie en salles.

L'adoption de nouvelles lois réprimant le téléchargement illégal a été promue par les groupes d'intérêts du patronat, des auteurs et des employés des industries culturelles, et tout particulièrement des secteurs de la musique et de l'audiovisuel qui étaient les plus concernés par le téléchargement illégal²⁰. Le traité de l'OMPI a été négocié en présence de délégués des principales organisations internationales de producteurs, d'auteurs et de diffuseurs de films : la FIAPF, l'Association internationale des auteurs de l'audiovisuel, la CISAC, la FERA, ainsi que les fédérations internationales d'acteurs et de distributeurs. La délégation officielle des Etats-Unis comptait comme conseillers le vice-président de la MPAA, des dirigeants des sociétés de production Time Warner et Walt Disney, le délégué général de la DGA, ainsi qu'un responsable

¹⁸ Voir Emmanuel Derieux et Agnès Granchet, *Lutte contre le téléchargement illégal : Loi Dadvsi et Hadopi*, Rueil-Malmaison, Lamy, 2010, p. 95-119.

¹⁹ Voir *Ibid.*, p. 121-190 ; Marc Rees, « Des Etats-Unis à Sarkozy, la préhistoire de l'HADOPI » [en ligne], *Nextinpact*, 31 mars 2012, disponible sur <https://www.nextinpact.com/dossier/hadopi-nicolas-sarkozy-sacd-snep/1.htm>, page consultée le 30 avril 2017.

²⁰ Les groupes d'intérêts favorables à la lutte contre le téléchargement illégal ont été recensés sur les pages Wikipedia consacrées aux lois anti-téléchargement. Voir les pages « Loi relative au droit d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information », « Loi favorisant la diffusion et la protection de la création sur internet » ; « PRO-IP Act », « Stop Online Piracy Act », consultées le 30 avril 2017.

de l'American Federation of Labor, la confédération syndicale à laquelle appartiennent les principaux syndicats d'employés des sociétés cinématographiques. En France, les accords de l'Elysée, qui ont annoncé la mise en place de la « riposte graduée » par la loi HADOPI, ont été signés par plusieurs syndicats de producteurs, par les sociétés d'auteurs et de réalisateurs (dont la SACD, la SRF et l'ARP) et par des syndicats d'acteurs et de techniciens²¹. Aux Etats-Unis, la MPAA, la DGA et l'American Federation of Labor sont intervenus lors des auditions parlementaires consacrées à la lutte contre le téléchargement illégal²². Les organisations cinématographiques françaises, américaines et internationales ont collaboré pour promouvoir la lutte contre le téléchargement illégal. En 2003, le président de la MPAA Jack Valenti et le ministre français de la Culture Jean-Jacques Aillagon ont cosigné une déclaration encourageant la lutte contre le piratage²³. Les dirigeants de la DGA ont apporté leur soutien aux organisations de réalisateurs français lors de la négociation des lois DADVSI et HADOPI²⁴. Deux ans plus tard, la SACD et l'ARP ont apporté leur soutien à la DGA dans le cadre de la négociation des lois SOPA et PIPA²⁵. En 2007, en 2009 et en 2011, la CISAC a promu la lutte contre le téléchargement illégal en organisant trois colloques mondiaux sur le copyright. Le colloque organisé à Washington en 2009 a réuni des délégués du ministère français de la Culture, les présidents des commissions juridiques du Sénat et de la Chambre des Représentants des Etats-Unis, les porte-paroles de sociétés d'auteurs et d'organisations de producteurs (dont la MPAA), des cadres d'entreprises de l'informatique comme Google, des dirigeants d'entreprises culturelles comme EMI et Universal, ainsi que des artistes et des auteurs dont le réalisateur

²¹ Voir « Accord pour le développement et la protection des œuvres et des programmes culturels sur les nouveaux réseaux », ministère de la Culture et de la Communication, 23 septembre 2007, <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/conferen/albanel/accordseelysee.pdf>, consulté le 17 juillet 2011.

²² Voir « Piracy of Intellectual Property. Hearing before the Subcommittee on Intellectual Property of the Committee on the Judiciary, United States Senate », 25 mai 2005, p. 22-27 pour l'intervention du président de la DGA (Taylor Hackford) ; « Sinking the Copyright Pirates: Global Protection of Intellectual Property », Hearing before the Committee on Foreign Affairs, House of Representatives, 6 avril 2009, p. 27-38 pour l'intervention du vice-président de la DGA (Steven Soderbergh), p. 38-46 pour l'intervention du président de Walt Disney Studios (Richard Cook), p. 46-49 pour l'intervention du vice président de l'International Alliance of Theatrical Stage Employes (IATSE) ; « Hearing Regarding H.R. 3261, the "Stop Online Piracy Act". House judiciary Committee », 16 novembre 2011.

²³ Voir « Déclaration de Jean-Jacques Aillagon, Ministre de la Culture et de la Communication, et de Jack Valenti, Président de la MPA » [en ligne], 17 mai 2003, disponible sur <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/conferen/Aillagon2002/protectionfilms.htm>, page consultée le 30 avril 2017.

²⁴ Voir Guillaume Champeau, « DADVSI : un lobby américain soutient quatre lobbys français », *Numerama*, 12 avril 2006, <http://www.numerama.com/magazine/2685-dadvs-i-un-lobby-americain-soutient-4-lobbys-francais.html>, consulté le 29 avril 2014 ; Milo Yiannopoulos, « The European Front », *DGA Quaterly*, été 2010.

²⁵ « Lutte contre le piratage sur internet : l'ARP et la SACD aux côtés des réalisateurs américains » [en ligne], communiqué de presse de l'ARP et de la SACD, disponible sur <http://www.larp.fr/home/wp-content/uploads/2011/12/CdP-ARP-SACD-Piratage-sur-Internet-LARP-et-la-SACD-aux-c%C3%B4t%C3%A9s-des-r%C3%A9alisateurs-am%C3%A9ricains-161211.pdf>, page consultée le 29 avril 2017.

Milos Forman, qui y prononça un discours en faveur de la lutte contre le téléchargement illégal²⁶.

Les lois anti-téléchargement ou certaines de leurs dispositions ont été dénoncées par divers acteurs s'exprimant au nom des intérêts du public, des artistes et des entreprises aux activités liées aux réseaux de *peer-to-peer*. Aux Etats-Unis, les fournisseurs d'accès à internet ont critiqué l'interdiction du contournement de mesures techniques empêchant la reproduction d'œuvres protégées par le copyright. Le Digital Millenium Copyright Act de 1998 et la directive européenne sur le commerce électronique ont protégé ces fournisseurs d'accès et les hébergeurs de site contre des poursuites en cas d'atteinte au droit de propriété intellectuelle par leurs utilisateurs²⁷. Les fournisseurs d'accès à internet français se sont ensuite opposés à la loi DADVSI en déclarant qu'elle les obligerait à filtrer internet²⁸. Lors des auditions parlementaires consacrées aux projets de loi SOPA et PIPA, plusieurs de leurs dispositions ont été contestées par les dirigeants de neuf grandes sociétés de service sur internet (AOL, eBay, Facebook, Google, LinkedIn, Mozilla, Twitter, Yahoo ! et Zynga Game Network)²⁹. Les porte-paroles de ces entreprises ont dénoncé la remise en cause des garanties dont elles disposaient en vertu du Digital Millenium Copyright Act et prétendu que ces lois menaçaient l'innovation et la création d'emploi dans leur secteur. Le 18 janvier 2012, de nombreux sites internet, comme Wikipedia, ont été bloqués pour contester la « censure » d'internet par les lois SOPA et PIPA³⁰. Les lois anti-téléchargement ont également été critiquées par des associations de bibliothécaires et des professeurs de droit qui s'exprimèrent principalement au nom des intérêts du public et des créateurs utilisant des œuvres protégées par le copyright. Des professeurs comme Peter Jaszi, Jessica Litman, Lawrence Lessig et Patricia Aufderheide ont vu dans les lois anti-téléchargement des menaces pour le *fair use*, c'est-à-dire les exceptions au copyright à des fins

²⁶ CISAC, « Sommet mondial du droit d'auteur. Créateurs, décideurs politiques et représentant des industries culturelles du monde entier débattent des enjeux du droit d'auteur dans l'environnement numérique » [en ligne], disponible sur <http://members.cisac.org>, page consultée le 30 avril 2017.

²⁷ Voir Jessica Litman, *Digital Copyright*, Amherst, Prometheus Books, 2006, p. 122-150 ; Alain Strowel et Nicolas Ide, « Responsabilité des intermédiaires : actualités législative et jurisprudentielles », *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, n°185, juillet 2000, p. 3-167.

²⁸ Voir « Examen de la loi DADVSI au Sénat. L'Association des fournisseurs d'accès et de services Internet (AFA) souligne les limites et les dangers de faire porter la responsabilité du piratage d'œuvres protégées sur les acteurs technologiques » [en ligne], 4 avril 2006, disponible sur http://www.afa-france.com/p_20060504.html, page consultée le 16 juillet 2011.

²⁹ Voir « Hearing Regarding H.R. 3261, the "Stop Online Piracy Act". House judiciary Committee », 16 novembre 2011.

³⁰ Voir <http://www.sopastrike.com/>, page consultée le 30 avril 2017.

de critique, de commentaire, d'information et d'enseignement³¹. En 2008, onze juristes français ont critiqué la loi HADOPI en regrettant notamment que les accès à internet puissent être suspendus sans décision d'un juge et que les internautes soient désignés comme les seuls responsables des maux des industries culturelles³². En 2011, une pétition signée par une centaine de professeurs de droit a dénoncé les lois SOPA et PIPA au motif qu'elles nuirait au développement du commerce sur internet, qu'elles justifieraient la censure d'internet par des régimes autoritaires et qu'elles violeraient la liberté d'expression³³. A ces critiques se sont ajoutées celles d'associations de défense des droits des internautes, comme la Quadrature du Net en France et la Digital Future Coalition, Public Knowledge et l'Electronic Frontier Foundation aux Etats-Unis³⁴. Ces organisations ont dénoncé des sanctions excessives à l'égard des utilisateurs des réseaux de *peer-to-peer* et des atteintes à la liberté d'expression ou de communication sur internet. Les lois anti-téléchargement ont été dénoncées par des utilisateurs des réseaux de *peer-to-peer*, qui se sont exprimés sur des blogs, dans des forums de discussion en ligne, ou encore en signant les pétitions initiées par le magazine SVM en France et Google et l'Electronic Frontier Foundation aux Etats-Unis³⁵. Pour finir, les lois anti-téléchargement ont été contestées par des auteurs et des artistes. En 2006, des organisations de comédiens, de musiciens, de photographes et de plasticiens ont rejoint l'Alliance Public-Artistes, qui a critiqué la loi DADVSI et promu la « licence globale », c'est-à-dire une légalisation du téléchargement

³¹ Voir J. Litman, *Digital Copyright, op. cit.* ; Lawrence Lessig, *Free Culture: The Nature and Future of Creativity*, New York, Penguin Books, 2005 ; Peter Jaszi et Patricia Aufderheide, *Reclaiming Fair Use: How to Put Balance Back in Copyright*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.

³² « DADVSI 2, HADOPI, "création et internet"... De bonnes questions ? De mauvaises réponses », *Recueil Dalloz*, n°33, 2008.

³³ « Professors' Letter in Opposition to "Preventing Real Online Threats to Economic Creativity and Theft of Intellectual Property Act of 2011" (PROTECT-IP Act of 2011, S. 968) » [en ligne], 5 juillet 2011, disponible sur https://www.eff.org/files/efile/sopa_house_letter_with_protect_ip_letter_final.pdf, page consultée le 30 avril 2017.

³⁴ Ces organisations ont multiplié les prises de position contre les lois anti-téléchargement. Voir par exemple « HADOPI, "Riposte graduée" : une réponse inefficace, inapplicable et dangereuse à un faux problème », La Quadrature du Net, 9 février 2009, disponible sur http://www.laquadrature.net/files/LaQuadratureduNet-Riposte-Graduee_reponse-inefficace-inapplicable-dangereuse-a-un-faux-probleme.pdf, page consultée le 30 avril 2017 ; « Comments of the Digital Future Coalition submitted to the U.S. Copyright Office and National Telecommunications and Information Administration, U.S. Department of Commerce in response to the Request for Comments published at 65 Fed. Reg. 35673 pursuant to Sec. 104 of the Digital Millennium Copyright Act » [en ligne], disponible sur <https://www.copyright.gov/reports/studies/dmca/comments/Init009.pdf> ; « What's Wrong with SOPA? » [en ligne], Electronic Frontier Foundation, disponible sur https://www.eff.org/files/one-page-sopa_0.pdf ; Katy Tasker, « PIPA v SOPA » [en ligne], Public Knowledge, 29 novembre 2011, disponible sur <https://www.publicknowledge.org/news-blog/blogs/pipa-v-sopa>. Ces pages ont été consultées le 30 avril 2017.

³⁵ Voir « Loi favorisant la diffusion et la protection de la création sur internet » [en ligne] et « Protests against SOPA and PIPA » [en ligne], *Wikipedia* ; Yochai Benkler, Hal Roberts, Robert Faris, Alicia Solow-Niederman, Bruce Eiling, « Social Mobilization and the Networked Public Sphere: Mapping the SOPA-PIPA Debate » [en ligne], Berkman Center for Internet & Society, Harvard, https://cyber.harvard.edu/sites/cyber.law.harvard.edu/files/MediaCloud_Social_Mobilization_and_the_Networked_Public_Sphere_0.pdf. Ces pages ont été consultées le 30 avril 2017.

en contrepartie d'une rémunération versée aux artistes sur la base d'une taxe sur les abonnements à internet³⁶. Comme on le verra plus loin, des réalisateurs se sont opposés à la lutte contre le téléchargement illégal.

A la suite de ces protestations, des parlementaires se sont opposés aux lois anti-téléchargement. En France, les lois DADVSI et HADOPI ont été soutenues par l'exécutif et les parlementaires de l'UMP et rejetées par les parlementaires socialistes et communistes (à l'exception de quelques députés socialistes comme Jack Lang et des sénateurs socialistes qui votèrent en faveur de la loi HADOPI). Cette loi n'a pas été abrogée sous la présidence de François Hollande. Le PRO-IP Act de 2008 a été adopté à l'unanimité au Sénat et par une très large majorité des membres de la Chambre des Représentants. En revanche, les projets de loi SOPA et PIPA ont été abandonnés par les parlementaires et l'exécutif suite aux protestations des entreprises de l'informatique et des internautes. Les dirigeants et porte-paroles des sociétés de production et de diffusion des films américaines ont, semble-t-il, rencontré moins de difficultés à imposer leurs désirs juridiques à leurs employés et aux pirates qu'au huitième lobby le plus dépensier des Etats-Unis en 2012 à ses alliés, forts de leurs capitaux et de leur pouvoir sur des instruments de communication politique autrement plus puissant que ne l'est le cinéma³⁷.

Défendre le cinéma contre le vol

De nombreux cinéastes ont défendu la lutte contre le téléchargement illégal à travers des pétitions parues dans la presse et sur internet, dans des interviews, lors d'événements organisés par des sociétés d'auteurs et dans le cadre d'auditions parlementaires. Ils ont condamné le téléchargement en présentant cette pratique comme un vol aux lourdes conséquences pour l'industrie du cinéma, pour la création cinématographique et pour la culture.

Des réalisateurs comme Milos Forman et Luc Besson ont critiqué le terme de « piraterie », qui leur semblait trop romantique et qui rappelait au second le film *Pirate des*

³⁶ Voir le site de l'Alliance public-artistes, <http://www.lalliance.org>, page consultée le 30 avril 2017.

³⁷ En 2012, Google a dépensé 18 millions de dollars en activité de lobbying auprès du Congrès américain en 2012, contre « seulement » 14 millions pour l'entreprise de production audiovisuelle (entre autre) la plus dépensière, Comcast, classée seizième. Voir les données du Center for Responsive Politics : <https://www.opensecrets.org/lobby/top.php?showYear=2012&indexType=s> (page consultée le 8 août 2017). Pour des preuves plus générales du pouvoir des groupes d'intérêts des entreprises sur les politiques menées aux Etats-Unis, voir Martin Gilens et Benjamin I. Page, « Testing Theories of American Politics: Elites, Interest Groups, and Average Citizens », *Perspectives on politics*, 2014, vol. 12, n° 3, p. 564-581.

*caraiïbes*³⁸. Comme la plupart des réalisateurs mobilisés contre le téléchargement illégal, ils ont préféré assimiler cette pratique à une forme de vol. Lors du colloque organisé par la CISAC en 2009, Milos Forman a déclaré qu'internet fonctionnait comme un supermarché de rêve où il était possible de tout prendre sans passer à la caisse³⁹. Une pétition pro-HADOPI signée par des réalisateurs français comparait elle aussi le téléchargement au vol en magasin⁴⁰. Des réalisateurs ont également condamné le téléchargement en l'assimilant à un trafic illégal. Un article publié par la DGA a présenté la piraterie comme une entreprise très lucrative et peu risquée en la comparant au trafic de drogue, qui serait « l'activité traditionnelle de beaucoup de groupes de piraterie organisée »⁴¹. Le même article regrettait que les vendeurs de DVD pirates ne risquent que des amendes minimales, alors que leur taux de profit était deux à dix fois plus élevé que celui des vendeurs de cocaïne et d'héroïne. Dans sa lettre ouverte au sujet de la loi HADOPI, Luc Besson a défini le piratage comme un « vol caractérisé » et a encouragé la loi à poursuivre et sanctionner les « dealers » et les responsables de ce « trafic illicite »⁴². Le réalisateur de *Léon* s'est indigné à l'idée qu'une nation puisse punir sévèrement les consommateurs de drogue tout en laissant les dealers prospérer. Dans une interview, Abel Ferrara a comparé le téléchargement illégal au vol de voitures :

« The internet's a big deal. Right now, I'm a bit pissed off about it because of the piracy. It's out of hand. I live in downtown Manhattan. If somebody robs one of the yuppies in this neighborhood, the cops are here in 5 minutes. You know, this isn't New York in the 1980s, if someone steals your car you got a good chance to get it back. If someone steals your \$3 million film, no one gives a shit. You're showing this thing at film festivals here, there, and everywhere, and all it takes is one guy with his fucking iPhone. Those things have better cameras on them than what we had to shoot⁴³. »

Pour les promoteurs de la lutte contre le téléchargement, les échanges de films sur internet n'étaient pas seulement illégaux, ils étaient surtout très dangereux pour l'économie du cinéma. Avec force de chiffres empruntés à la presse, à des sites internet, des enquêtes d'opinion ou à la MPAA, les porte-paroles des réalisateurs se sont efforcés de montrer que le

³⁸ Luc Besson, « Halte au piratage à grande échelle via Internet ! », *Le Monde*, 14 février 2009 ; « Discours de Milos Forman » [en ligne], sommet Mondial du Droit d'auteur, Washington DC, 10 juin 2009, disponible sur <http://www.larp.fr/dossiers/wp-content/uploads/2010/07/CISAC-Discours-Milos-Forman-100609.pdf> (page consultée le 4 août 2017).

³⁹ « Discours de Milos Forman », art. cit.

⁴⁰ « HADOPI : lettre ouverte des cinéastes aux députés », *Le Monde*, 8 juillet 2008.

⁴¹ James Ulmer, « Stolen Moments » [en ligne], *DGA Quarterly*, automne 2005, disponible sur <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/0503-Fall-2005/Piracy-Stolen-Moments.aspx> (page consultée le 4 août 2017).

⁴² L. Besson, « Halte au piratage à grande échelle via Internet ! », art. cit.

⁴³ Nick Martin, « Filmmaker Abel Ferrara on "4:44 Last Day on Earth," Internet Piracy, and His Dominique Strauss-Kahn Movie » [en ligne], *Bullett Magazine*, 3 avril 2012, disponible sur <http://bulletmedia.com/article/filmmaker-abel-ferrara-on-444-last-day-on-earth-internet-piracy-and-his-dominique-strauss-kahn-movie/>, page consultée le 24 avril 2017.

téléchargement était un phénomène à l'ampleur inédite et aux graves conséquences. Une pétition de réalisateur pro-HADOPI annonçait qu'en 2008, pour la première fois, le nombre de téléchargements illégaux de films avait dépassé le nombre d'entrées en salles⁴⁴. Luc Besson a avancé que 500 000 films étaient volés tous les jours en France, ce qui faisait du pays le champion du monde du piratage. En 2010, un article publié par la DGA avançait que 25 millions de personnes utilisaient *The Pirate Bay* et listé les films les plus téléchargés (*Star Trek*, *RocknRolla*, *The Hangover*, *X-Men Origins: Wolverine*, *Knowing*). Devant le comité des Affaires étrangères de la Chambre des Représentants, Steven Soderbergh a précisé que *Ocean 13* avait été téléchargé six millions de fois sur les réseaux de *peer-to-peer*⁴⁵. Luc Besson a avancé que le téléchargement illégal de films avait fait perdre un milliard d'euros aux créateurs en 2008, tandis que la DGA dénonçait des pertes de 25 milliards de dollars pour les entreprises américaines en 2010. En mettant à mal les profits des sociétés de production, le téléchargement allait éloigner les investisseurs et faire chuter la production cinématographique. Cet argument a été énoncé par la DGA et dans une pétition de réalisateur pro-HADOPI, qui disait défendre « l'avenir de la création et la possibilité de produire des œuvres futures »⁴⁶. Steven Soderbergh a déclaré au Congrès que la piraterie était une immense menace pour la création et le financement des films⁴⁷. De même, selon Michel Blanc, les producteurs étant des entrepreneurs comme les autres, ils risquaient de se tourner vers le bâtiment, un secteur où il était impossible de télécharger un appartement⁴⁸. Le réalisateur d'*Embrassez qui vous voudrez*, plus connu comme interprète des *Bronzés*, craignait donc un appauvrissement et même la disparition de la musique et du cinéma français. Une pétition signée par une quarantaine de cinéastes et d'autres professionnelles de la culture, initiée par le lobby pro-copyright Creative Future dont on reparlera plus loin, a avancé que la « communauté créative », qui fournissait une valeur culturelle et économique incroyable à des millions « d'utilisateurs », dépendait des efforts de créateurs méritant de vivre de leur travail⁴⁹.

⁴⁴ « HADOPI : lettre ouverte des cinéastes aux députés », art. cit.

⁴⁵ « Statement of Steven Soderbergh On Behalf of the Directors Guild of America Before the House Committee on Foreign Affairs. Hearing on "Sinking the Copyright Pirates: Global Protection of Intellectual Property » [en ligne], 6 avril 2009, disponible sur <http://www.dga.org/Initiatives/Protecting-Creative-Content.aspx> (page consultée le 4 août 2017).

⁴⁶ « HADOPI : lettre ouverte des cinéastes aux députés », art. cit.

⁴⁷ « Statement of Steven Soderbergh », art. cit.

⁴⁸ Jaimelesartistes, « Michel BLANC : Ce sont les auteurs qui sont volés » [en ligne], *Dailymotion*, 2 décembre 2008, disponible sur http://www.dailymotion.com/video/x717nu_michel-blanc-ce-sont-les-auteurs-qu_creation, page consultée le 21 avril 2017.

⁴⁹ « Open Letter to 2016 Political Candidates » [en ligne], Creative Future, disponible sur <https://creativefuture.org/wp-content/uploads/2017/06/Open-Letter-to-2016-Political-Candidates.pdf> (page consultée le 4 août 2017).

Les réalisateurs favorables à la lutte contre le téléchargement l'ont également justifiée au nom des rémunérations de leur groupe professionnel. En 2005, Taylor Hackford a expliqué aux sénateurs que les pirates ne privaient pas seulement les studios de leurs revenus mais volaient directement dans les poches des réalisateurs et dans les fonds de retraite et d'assurance maladie des cinéastes et de leurs familles⁵⁰. Dans une interview publiée quelques années après, il a craint que les artistes, s'ils ne pouvaient plus nourrir leurs familles, ne puissent plus créer et doivent devenir « plombiers ou quelque chose de ce genre »⁵¹. La DGA a publié un article estimant que la piraterie d'un film de Taylor Hackford avait fait perdre 60 000 dollars à son réalisateur, 12 000 dollars à son équipe et 18 000 dollars au fonds de pension de la guild⁵². Pour Michel Blanc, le téléchargement empêchait les auteurs de vivre de leur travail et était aussi scandaleux que le fait de réduire le salaire d'un vendeur de magasin en cas de vol à l'étalage⁵³. Plus encore qu'au nom de leurs propres rémunérations, les cinéastes ont dénoncé le téléchargement illégal au nom de l'emploi et des revenus de tout le personnel du cinéma. Luc Besson a écrit que des centaines de milliers de salariés vivaient du cinéma ou de la culture. La DGA a annoncé que le téléchargement illégal faisait perdre 375 000 emplois aux travailleurs américains et 1,2 millions d'emplois en Europe⁵⁴. Des réalisateurs se sont défendus de protéger les plus grandes fortunes du cinéma et ont justifié la lutte contre le téléchargement au nom des travailleurs les plus dominés économiquement et symboliquement. Alain Corneau a regretté que la lutte contre le téléchargement illégal soit perçue comme la défense d'un « milieu très privilégié » ou une cause de milliardaires, qui ne représentaient à ses yeux que 0,1% des travailleurs du cinéma⁵⁵. Il a justifié la répression du téléchargement au nom des machinistes, des peintres et des deuxièmes assistants réalisateurs, en estimant que près de neuf techniciens sur dix risquaient d'être réduits au chômage. Taylor Hackford a tenu le même discours aux Etats-Unis :

⁵⁰ « Piracy of intellectual property. Hearing before the Subcommittee on Intellectual property of the Committee on the Judiciary, United States Senate », 25 mai 2005, p. 40.

⁵¹ Terrence Rafferty, « The Director's Chair » [en ligne], *DGA Quarterly*, automne 2015, disponible sur <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1504-Fall-2015/DGA-Interview-Taylor-Hackford.aspx> (page consultée le 4 août 2017).

⁵² J. Ulmer, « Stolen Moments », art. cit.

⁵³ « Michel BLANC : Ce sont les auteurs qui sont volés », vidéo citée.

⁵⁴ « Piracy by the Numbers » [en ligne], *DGA Quarterly*, printemps 2010, disponible sur <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1001-Spring-2010/Internet-Issues-Piracy-Statistics.aspx> (page consultée le 4 août 2017).

⁵⁵ Jaimelesartistes, « Alain CORNEAU "Les métiers du cinéma peuvent-ils survivre au piratage ?" » [en ligne], *Dailymotion*, 12 novembre 2008, disponible sur https://www.dailymotion.com/video/x7dqxh_alain-corneau-survivre-au-piratage_creation, page consultée le 21 avril 2017.

« I think most people tend to think of the movie industry as the glitz and glamour of Hollywood, movie stars, et cetera, but the reality is that most jobs are behind the camera and they are located all over this country. We are talking about those names that scroll up the screen at the end of a film, hundreds of names for every film, tens of thousands of people who work in this industry.

Now, those employees are just the ones that work in the film industry. There are a lot of other people, small businesses, that have their livelihood, their bread and butter, in the film industry also – cleaners that clean costumes, rental cars, trucking, many, many things.

(...) I don't work alone. I am not a painter at an easel or a novelist at my typewriter working alone. It is a collaborative effort. All those people go into making my film as good as it is, and those people are going out of work⁵⁶. »

La lutte contre le téléchargement illégal a été menée au nom du « cinéma indépendant » ou du cinéma le plus dominé économiquement. Taylor Hackford a déclaré aux parlementaires que des films comme *Star Wars*, qui étaient connus de tous et vus par des millions et des millions de personnes au cinéma, étaient beaucoup moins en danger que des films plus petits et plus risqués, comme son film *Ray*⁵⁷. La DGA a consacré un article aux conséquences du téléchargement pour le cinéma « indépendant »⁵⁸. L'article expliquait que ces films étaient les plus vulnérables car ils n'étaient pas beaucoup moins téléchargés que les films à gros budgets. Par exemple, un film comme *The Social Network* avait été presque aussi souvent téléchargé qu'*Avatar*, au budget dix fois supérieur. La DGA a imputé au téléchargement les recettes décevantes de films nominés ou récompensés aux Oscars. Ainsi, *The Hurt Locker*, téléchargé sept millions de fois, avaient rapporté « seulement » 49 millions de dollars en salles pour un budget de 15 millions de dollars. Pour la DGA, l'effondrement du marché de la vidéo serait catastrophique pour les films à petit budget qui avaient traditionnellement été rentabilisés sur ce marché plutôt que dans les salles. Les cinéastes indépendants souffriraient également d'être moins armés économiquement et politiquement que la MPAA pour se protéger du téléchargement. L'article de la DGA a cité plusieurs réalisateurs indépendants se plaignant de la piraterie. L'un d'entre eux, Walt Reitman, craignait la disparition de tous les films aux budgets compris entre ceux des grandes productions des studios et les 10 000 dollars que coûteraient des vidéos Youtube. En définitive, selon la DGA, le téléchargement allait tuer les films les plus créatifs et intelligents tels que *Lost in Translation*, *American Beauty* et *Pulp Fiction* et empêcher l'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes talentueux. Interrogé par une revue de cinéma à propos de la distribution des films indépendants, Whit Stillman l'a

⁵⁶ « Piracy of intellectual property », rapport cité.

⁵⁷ « Piracy of intellectual property », rapport cité.

⁵⁸ Andrew Keen, « Losing Independence » [en ligne], *DGA Quarterly*, printemps 2011, disponible sur <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1101-Spring-2011/Internet-Theft-Losing-Independence.aspx> (page consultée le 4 août 2017).

associée à l'épidémie de piraterie en espérant qu'elle pourrait être réduite⁵⁹. En France, une pétition de réalisateur a défendu la loi HADOPI au nom des « œuvres les plus fragiles, les moins attendues par le marché »⁶⁰. Dans une autre pétition, les réalisateurs français se défendaient d'être les défenseurs de « quelques majors incapables de faire évoluer un modèle économique obsolète »⁶¹. Michel Blanc a regretté que les pirates volent les films les plus difficiles à financer et présenté les jeunes artistes comme les premières victimes du téléchargement⁶². Son collègue Gérard Jugnot a dénoncé le piratage des films à très grand succès comme un risque pour le financement de premiers films et de films peu rentables :

« Quand les *Ch'tis* font 20 millions d'entrées ça fait beaucoup beaucoup de recettes, ça permet à des tas de films qui ne remboursent pas de pouvoir se faire. Ça permet de remplir le fonds de soutien qui permettent à des premiers films de se faire. *Entre les murs* c'est un film qui est fait grâce aux *Bronzés* ou grâce aux *Ch'tis*. Il y a une espèce de solidarité financière dans le cinéma alors à des niveaux divers mais quand même. C'est un milieu qui est quand même autofinancé. Si les gens ne le financent plus en y allant ça s'arrêtera quoi⁶³. »

Le téléchargement illégal a été assimilé à une menace pour la création cinématographique, pour la culture ou pour les cultures nationales. Un article publié par la DGA regrettait que les cinéastes ne puissent plus montrer de version provisoire de leurs films de peur d'être volés⁶⁴. Le même article présentait le téléchargement comme une atteinte à la vision des réalisateurs, les copies des films diffusées sur internet étant souvent de mauvaises qualité et les pirates pouvaient les remonter et les manipuler. Dans un article publié par Creative Future, Wayne Kramer a considéré que le téléchargement illégal faisait chuter le budget des films, ce qui se traduirait par des temps de tournages beaucoup plus courts et de moindres dépenses pour les décors, les costumes, les effets spéciaux ou la musique⁶⁵. Milos Forman a inscrit son opposition à la lutte contre le téléchargement illégal dans le prolongement de ses luttes contre les modifications des films à la télévision. Il a regretté que « n'importe qui sur son ordinateur peut modifier électroniquement tout ou partie d'un film ou d'une musique, parfois même jusqu'à le rendre méconnaissable et ensuite diffuser ce prétentieux résultat qu'est leur "création"

⁵⁹ Dan Schoebrun, « Five Questions with Damsels in Distress Director Whit Stillman », *Filmmaker Magazine*, 11 octobre 2012, disponible sur <http://filmmakermagazine.com/53261-five-questions-with-damsels-in-distress-director-whit-stillman/#.WP4rb4iLQ2w>, page consultée le 24 avril 2017.

⁶⁰ « Hadopi : mauvais film à l'Assemblée », *Libération*, 22 avril 2009.

⁶¹ « Culture ne rime pas avec gratuité », *Le Monde*, 8 juillet 2008 ; « HADOPI : lettre ouverte des cinéastes aux députés », art. cit.

⁶² « Michel BLANC : Ce sont les auteurs qui sont volés », vidéo citée.

⁶³ Jaimelesartistes, « Gérard JUGNOT "La solidarité du cinéma en péril" » [en ligne], disponible sur <https://www.dailymotion.com/video/x719h5> (page consultée le 4 août 2017).

⁶⁴ J. Ulmer, « Stolen Moments », art. cit.

⁶⁵ « Wayne Kramer » [en ligne], Creative Future, disponible sur <https://www.creativefuture.org/stand-creative-series-wayne-kramer/> (page consultée le 4 août 2017).

pour d'autres personnes ». Les réalisateurs français et américains ont dénoncé le téléchargement illégal au nom de la culture. Pour Milos Forman par exemple, le téléchargement estropiait une culture vitale à l'esprit humain et le cœur et l'âme d'une société. Les pétitions de réalisateurs français ont justifié la loi HADOPI au nom de l'exception et de la diversité culturelle. Comme lors de leurs luttes antérieures en faveur du droit d'auteur, les réalisateurs ont défini cette culture de manière nationaliste. Alain Corneau a opposé au cinéma hollywoodien le cinéma français et d'autres cinémas nationaux, qui seraient des cinémas d'artisans, moins riches et par conséquent plus fragilisés par le téléchargement⁶⁶. Steven Soderbergh a appelé les parlementaires à défendre le cinéma en tant que moyen d'expression et de construction de la culture américaine, ainsi que comme représentation de cette culture dans le reste du monde⁶⁷. La pétition de Creative Future présentait le copyright comme un système qui avait fait et faisait toujours des Etats-Unis le leader mondial des arts créatifs et le « paradigme mondial de la libre expression »⁶⁸.

Pour les partisans de la lutte contre le téléchargement illégal, les lois existantes étaient insuffisantes. La DGA a publié un article constatant que la fermeture de sites de téléchargement était rendue difficile par leur prolifération à l'étranger, en donnant l'exemple du site The Pirate Bay, à l'origine domicilié en Suède⁶⁹. Selon Milos Forman, si les réalisateurs et producteurs pouvaient bien engager des poursuites contre les pirates, les longues procédures légales étaient embarrassantes et retentissantes et ne constituaient en rien un remède à un problème international et instantané⁷⁰. Une pétition de réalisateur français justifiait la loi HADOPI en raison d'une législation ne laissant qu'un recours aux réalisateurs, la plainte en justice, qui exposait les internautes à des sanctions excessives (3 000 euros d'amende et trois ans de prison)⁷¹. Les réalisateurs français et américains se sont défendus de porter atteintes aux droits des internautes ou de promouvoir des sanctions excessives du téléchargement illégal. Les réalisateurs mobilisés en faveur de la loi HADOPI ont contesté son caractère « liberticide » en indiquant que la loi n'envisageait qu'une suspension brève de la possibilité de télécharger, sans empêcher les personnes d'utiliser internet chez quelqu'un d'autre ou dans des lieux publics⁷².

⁶⁶ « Alain CORNEAU "Les métiers du cinéma peuvent-ils survivre au piratage ?" », vidéo citée.

⁶⁷ « Statement of Steven Soderbergh », art. cit.

⁶⁸ « Open Letter to 2016 Political Candidates », art. cit.

⁶⁹ James Greenberg et William Triplett, « Internet Theft: How It Happens and Why It Matters » [en ligne], *DGA Quarterly*, automne 2009, disponible sur <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/0903-Fall-2009/Piracy-Internet-Theft.aspx> (page consultée le 4 août 2017).

⁷⁰ « Discours de Milos Forman », art. cit.

⁷¹ « HADOPI : lettre ouverte des cinéastes aux députés », art. cit.

⁷² *Ibid.* ; « Culture ne rime pas avec gratuité », art. cit. ; « Hadopi : mauvais film à l'assemblée », art. cit.

La DGA a défendu la technique des *deep packet inspection*, qui permet la surveillance et le filtrage de fichiers échangés sur internet, en niant qu'elle portait forcément atteinte à la vie privée des internautes⁷³. La DGA et des réalisateurs français ont également valorisé la loi HADOPI pour ses vertus pédagogiques⁷⁴.

Les réalisateurs en lutte contre le téléchargement illégal ont enfin dénoncé la politisation du débat et l'opposition de certains parlementaires. La pétition signée par les réalisateurs américains soulignait que les opinions politiques de ses signataires étaient variées et qu'il n'existait ni gauche ni droite en matière de respect du copyright. Les pétitions pro-HADOPI ont célébré la quasi-unanimité des sénateurs et déploré l'attitude des députés de l'opposition. L'une d'elle considérait ainsi que « sans propositions crédibles, sans alternative véritable, les députés de l'opposition, à la différence de leurs collègues du Sénat, qui ne se sont pas opposés au texte final, ont donc préféré s'asseoir sur le consensus national qui a toujours prévalu jusqu'à présent pour défendre la diversité culturelle, promouvoir le droit d'auteur et soutenir la création⁷⁵. » La même pétition reprochait aux députés socialistes leurs caricatures de la loi HADOPI et de préférer « flatter les internautes et mépriser les créateurs. » Quelques prises de position ont cependant politisé le débat. Dans une lettre ouverte adressée à la première secrétaire du Parti socialiste et publiée dans *Le Monde*, l'acteur et réalisateur Michel Piccoli et d'autres comédiens et metteurs en scène se sont présentés comme des artistes de gauche⁷⁶. Ils ont regretté qu'en s'opposant à la loi HADOPI, les parlementaires de ce parti aient renoncé à protéger le faible contre le fort, soient devenus les avocats du « capitalisme débridé ». Un article publié par la DGA a cherché à discréditer le journaliste Matt Mason et le juriste Lawrence Lessig, tous deux opposés à la répression du téléchargement, en leur reprochant de s'approprier les pensées de Proudhon et de Marx⁷⁷. Après avoir rappelé son expérience du nazisme et du communisme, Milos Forman a considéré que les pirates qui se réclamaient de la démocratie adhéraient en fait à une idéologie communiste⁷⁸. La preuve : « La définition du communisme de Karl Marx est très claire : "Tout à chacun selon ses besoins". Nous avons besoin de nous divertir de temps en

⁷³ Andrew Keen, « Keeping the Internet Safe » [en ligne], *DGA Quaterly*, printemps 2010, disponible sur <http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1001-Spring-2010/Internet-Issues-Keeping-the-Internet-Safe.aspx>, page consultée le 22 avril 2017.

⁷⁴ « HADOPI : lettre ouverte des cinéastes aux députés », art. cit. ; Milo Yiannopoulos, « The European Front » [en ligne], *DGA Quaterly*, été 2010, disponible sur <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1002-Summer-2010/Piracy-The-European-Front.aspx> (page consultée le 4 août 2017).

⁷⁵ « Hadopi : mauvais film à l'Assemblée », art. cit.

⁷⁶ « Loi sur le piratage : des artistes "de gauche" dénoncent la stratégie du PS », *Le Monde*, 4 mai 2009.

⁷⁷ Andrew Keen, « Why Culture isn't Free », *DGA Quaterly*, automne 2009, disponible sur <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/0903-Fall-2009/Piracy-Why-Culture-Isnt-Free.aspx> (page consultée le 4 août 2017).

⁷⁸ « Discours de Milos Forman », art. cit.

temps. Aujourd'hui, dans un monde moderne, nous pouvons l'obtenir gratuitement sur Internet. Le mot-clé ici est "gratuitement". »

Les dénonciations de la lutte contre le téléchargement (et du droit de propriété des films)

Des cinéastes français et américains se sont opposés à la lutte contre le téléchargement illégal à travers une pétition publiée par *Libération*, dans le cadre d'interviews, dans leurs films et dans un livre publié par le réalisateur et producteur Lloyd Kaufman. Des opposants à la loi HADOPI ont contesté la manière de lutter contre le téléchargement illégal sans remettre le droit d'auteur, tandis que d'autres ont défendu cette pratique et ont remis en cause la propriété des films.

Tous les opposants à la répression du téléchargement illégal ne partageaient pas la même vision de la piraterie. La pétition anti-HADOPI signée par des cinéastes français préconisait d'en finir avec le téléchargement illégal au motif qu'il dévaloriserait et dégraderait les œuvres, tout en portant atteinte aux rémunérations des auteurs⁷⁹. En revanche, une réalisatrice de film d'animation américaine, Nina Paley, a contesté l'assimilation du téléchargement au vol d'un objet matériel. Elle a exposé sa distinction entre reproduction et vol dans une chanson (dont le clip a été vu près d'un million de fois sur Youtube) :

« Copying is not theft / Stealing a thing leaves one less left / Copying it makes one thing more / that's what copying's for.

Copying is not theft / If I copy yours you have it too / One for me and one for you / That's what copies can do.

If I steal your bicycle / you have to take the bus / but if I just copy it / there's one for each of us!

Making more of a thing / that is what we call "copying" / Sharing ideas with everyone / That's why copying / Is / FUN⁸⁰! »

Des réalisateurs opposés à la lutte contre le téléchargement illégal ont nuancé ou contesté ses effets supposés sur l'économie du cinéma. Pour Mathieu Kassovitz, la loi HADOPI protégeait l'industrie plutôt que les artistes, qui perdraient un peu d'argent à cause de la piraterie mais demeureraient très bien payés⁸¹. Il a déclaré également que certains films n'étaient pas ou peu affectés par le téléchargement, comme les chefs d'œuvres que les personnes voudraient voir en salle, les films en 3D comme *Avatar* qui n'avaient aucun intérêt sans relief, les films

⁷⁹ « Lettre ouverte aux spectateurs citoyens », *Libération*, 7 avril 2009.

⁸⁰ Question Copyright, « Copying Is Not Theft - Official Version » [en ligne], disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=leTybKLL1pM4> (page consultée le 4 août 2017).

⁸¹ Marc Rees, « Mathieu Kassovitz : "L'Hadopi ne protège que l'industrie" » [en ligne], *NextImpact*, 1^{er} décembre 2009, disponible sur <https://www.nextinpact.com/archive/54378-svm-mac-mathieu-kassovitz-hadopi.htm> (page consultée le 4 août 2017).

comme *Spiderman* rentabilisés grâce à la vente de produits dérivés, ou encore les films d'Agnès Jaoui et Alain Bacri, qui s'adressaient à un public qui ne piratait pas (peut-être en raison de son âge). Lloyd Kaufman a écrit que la piraterie de ses films aux Pays-Bas et en Russie, où ils n'étaient pas distribués légalement, lui avait valu d'être reconnu dans ces pays et d'attirer un distributeur russe lui ayant permis de gagner un peu d'argent⁸². Il considérait avoir bénéficié d'une meilleure diffusion grâce à la piraterie qu'il ne l'aurait fait en signant les mauvais contrats de distribution qui lui avaient été proposés. Les opposants à la lutte contre le téléchargement illégal ont également contesté l'idée qu'elle servait avant tout les intérêts du cinéma économiquement dominé. La pétition anti-HADOPI considérait que cette loi ne prenait pas en compte les intérêts du « cinéma d'auteur ». Lloyd Kaufman a défendu la piraterie au motif que ses films étaient très peu diffusés dans des salles de cinéma contrôlées par de gigantesques conglomérats qui préféraient diffuser *Indiana Jones*. Lloyd Kaufman a également dénoncé l'extension de la durée du copyright sous la pression de Walt Disney.

Les opposants à la lutte contre le téléchargement illégal ne partageaient pas le même point de vue quant aux rémunérations des auteurs de films. La pétition anti-HADOPI a encouragé la mise en place de nouveaux modes de rétribution des ayants droit, en suggérant un système de licence globale et le développement d'une offre légale à prix accessible. Dans une interview au sujet de la loi HADOPI, Jean-Luc Godard a déclaré qu'un artiste devait se préoccuper de sa rémunération, se soucier des questions d'économie et se faire payer pour son travail⁸³. Comme on le verra plus loin, il a estimé qu'il était légitime, dans certains cas, de rémunérer les personnes auxquelles ils empruntaient des images pour ses propres films⁸⁴. En revanche, deux cinéastes américains ont questionné l'idée que les artistes devaient gagner de l'argent. Jonas Mekas a déclaré qu'internet permettait une diffusion accrue de ses films mais ne lui procurait pas davantage de revenus⁸⁵. Il a encouragé les jeunes à faire du cinéma sans espérer vendre leurs films et les faire voir par d'autres que par leurs amis. Les meilleurs films bénéficieraient d'un bouche-à-oreille qui pourraient leur assurer une plus grande diffusion, ce qu'il appelait le darwinisme de l'art. Certains pouvaient trouver comment gagner de l'argent grâce à leurs films, mais ce n'était pas son cas et les cinéastes ne devaient pas s'y attendre.

⁸² Lloyd Kaufman et Sara Antill, *Sell Your Own Damn Movie!*, Waltham, Focal Press, 2011, p. 62-63.

⁸³ Juan Branco, *Réponses à HADOPI*, Paris, Capricci, 2010, p. 82-83.

⁸⁴ « "Le droit d'auteur ? Un auteur n'a que des devoirs" Jean-Luc Godard » [en ligne], *Les Inrockuptibles*, 18 mai 2010, disponible sur <http://blogs.lesinrocks.com/cannes2010/2010/05/18/le-droit-dauteur-un-auteur-na-que-des-devoirs-jean-luc-godard/> (page consultée le 6 juillet 2011).

⁸⁵ L. Kaufman et S. Antill, *Sell Your Own Damn Movie!*, *op. cit.*, p. 69-70 ; YourOwnDamn, « Existen-Sell Your Own Damn Movie: Lessons With Jonas Mekas! » [en ligne], *Youtube*, 20 novembre 2012, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=jGYKxXBIAWc>, page consultée le 25 avril 2017.

Francis Ford Coppola a rappelé que les artistes ne gagnaient de l'argent que depuis quelques siècles et qu'ils avaient longtemps dépendu du mécénat ou gagné leur vie en exerçant un autre métier, comme il le faisait en tant que vignoble⁸⁶.

Comme Francis Ford Coppola dans la citation précédente, plusieurs opposants à la lutte contre le téléchargement illégal se sont exprimés au nom des intérêts du public. Certains d'entre eux ont aussi dénoncé des sanctions excessives à l'encontre des pirates. Ainsi, la pétition anti-HADOPI a présenté la « révolution numérique » comme une opportunité de rendre la culture et le cinéma accessibles à tous⁸⁷. La pétition a critiqué à plusieurs reprises le caractère purement répressif et liberticide de la loi HADOPI. Elle a rappelé que le Parlement européen considérait l'accès à internet comme un droit fondamental et que la loi HADOPI pouvait entraîner la suspension de cet accès sans preuve fiable et sans recours possible. Mathieu Kassovitz a dénoncé les sanctions et menaces d'emprisonnement proférées à l'encontre d'enfants et d'adolescents qui n'avaient pas d'argent ou qui vivaient trop éloignés des salles de cinéma. Il a critiqué le prix des entrées en salles et des DVD, souhaité que l'offre soit rendue accessible à tous et que les films soient distribués gratuitement une fois amortis. Alors que les partisans de la lutte contre le téléchargement illégal présentaient la piraterie comme une pratique plus lucrative et moins risquée que le trafic de drogue, Lloyd Kaufman a défendu une thèse exactement inverse en racontant l'histoire d'un fan de sa société de production (Troma) :

« I met a Troma fan in Florida a few years ago who told me how he used to get eight Netflix DVDs at a time, keep them for a day or two while he downloaded them to his computer and then return them for eight more. Once he had the digital files, he would make copies for his friends, asking about \$2 for the cost of the blank DVD and the effort.

One night, while extremely high, he had figured out that, based on the number of movies he had copied and the penalty for each one, if caught, he would owe the government about \$2.5 million in fines and face the rest of his life in prison.

Now, for someone who had already sold himself to the government in the form of federal student loans for film school, the prospect of an extra \$2.5 million was pretty frightening. He gave up the pirate DVD business and started selling weed instead, as there were fewer risks involved. That was how we met. Last I heard, he was in jail for selling drugs, but he'll be out sooner than if he had been caught selling \$2 DVDs of "I Know Who Killed Me" to his friends⁸⁸. »

Enfin, des réalisateurs se sont opposés à la propriété cinématographique en y voyant une contrainte pour la production, la conservation ou la diffusion des films. Comme il l'avait fait

⁸⁶ Voir Ariston Anderson, « Francis Ford Coppola: On Risk, Money, Craft & Collaboration » [en ligne], 99u, 2001, disponible sur <http://99u.com/articles/6973/francis-ford-coppola-on-risk-money-craft-collaboration> (page consultée le 8 août 2017).

⁸⁷ « Lettre ouverte aux spectateurs citoyens », art. cit.

⁸⁸ « Why Piracy is Good and Copyright Sucks: An Excerpt From "Sell Your Own Damn Movie!" » [en ligne], *IndieWire*, 14 juin 2011, disponible sur <http://www.indiewire.com/2011/06/why-piracy-is-good-and-copyright-sucks-an-excerpt-from-sell-your-own-damn-movie-53781/> (page consultée le 24 avril 2017).

dix ans plus tôt, Jean-Luc Godard a surtout dénoncé la loi HADOPI, et plus largement la propriété intellectuelle, au nom de la possibilité de citer les images d'autres films⁸⁹. Il a regretté que les cinéastes ne disposent pas du même droit de citation que les scientifiques et les écrivains. Il a de nouveau distingué les citations à proprement parler d'emprunts d'images dont il changerait la signification. Dans ce second cas seulement, l'auteur de l'image empruntée mériterait d'être rémunéré pour son travail. Il a donné l'exemple de son usage d'images d'un film réalisé par Agnès Varda, dont il aurait changé la signification en en faisant un symbole de paix entre Israël et Palestine. Il s'est dit prêt à payer pour un tel usage, en proportion du budget et du nombre d'entrées de son film. Il a déclaré qu'il ne réclamait rien aux personnes utilisant des images de ses films, en estimant qu'il n'avait pas le sentiment qu'on lui prenait quelque chose. Plus généralement, Jean-Luc Godard s'est opposé à la notion de propriété intellectuelle. A propos de *Film socialisme*, il a dit que « le socialisme du film consiste à saper l'idée de propriété, à commencer par celle des œuvres... Il ne devrait pas y avoir de propriété des œuvres. Beaumarchais voulait seulement bénéficier d'une partie des recettes du Mariage de Figaro. Il pouvait dire "Figaro, c'est moi qui l'ai écrit". Mais je ne crois pas qu'il aurait dit "Figaro, c'est à moi". Ce sentiment de propriété des œuvres est venu plus tard⁹⁰. » Il a également dénoncé la transmission de la propriété des œuvres en héritage, en considérant comme injuste que les héritiers de Ravel touchent des droits sur le Boléro. Outre cet interview, Jean-Luc Godard a offert mille euros à une personne poursuivie pour avoir téléchargé de la musique⁹¹. Dans *Film socialisme*, une citation d'une menace du FBI à l'encontre des pirates est suivie d'une phrase qu'il a attribué à Pascal (voir les images 8.1 et 8.2).

Du côté américain, Nina Paley a dénoncé les sociétés détentrices des droits de morceaux de musiques utilisés dans son film *Sita Sings The Blues*, qui réclamaient plusieurs dizaines de milliers de dollars – soit une somme supérieure au budget entier du film⁹². Elle aurait déboursé 50 000 dollars pour pouvoir diffuser le film de manière gratuite. Selon elle, des sociétés réclamaient de telles sommes pour gagner de l'argent, mais aussi pour limiter la concurrence et mieux vendre. Jonas Mekas a déclaré que des copies illégales de films avaient permis à de nombreux films classiques de survivre⁹³. Pour Lloyd Kaufman, la restriction ou la suppression du copyright permettrait d'accroître la diffusion et la longévité des œuvres de qualité, tout en

⁸⁹ « "Le droit d'auteur ? Un auteur n'a que des devoirs" Jean-Luc Godard », art. cit.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Alexandre Hervaud, « Jean-Luc Godard soutient un pirate », *Libération*, 13 septembre 2010.

⁹² Voir Nina Paley, « My Copyright Story In A Nutshell », disponible sur <http://blog.ninapaley.com/2011/03/29/my-copyright-story-in-a-nutshell/> (page consultée le 4 août 2017).

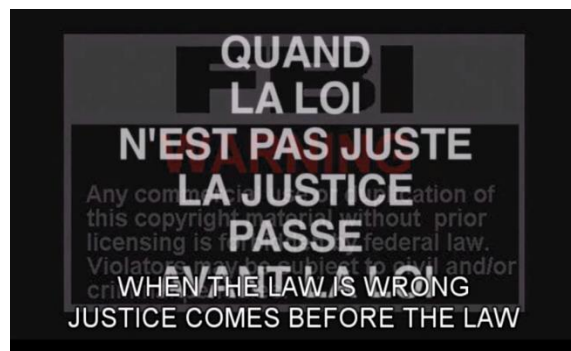
⁹³ L. Kaufman et S. Antill, *Sell Your Own Damn Movie!*, op. cit., p. 69.

favorisant la création d'œuvres nouvelles. Selon lui, les copies d'œuvres existantes, aussi mauvaises soient-elles, ne leur sont pas préjudiciables mais peuvent plutôt accroître leur diffusion :

« What we need is to once again make public domain the Earth, and demote copyright to a dwarf planet. Some people say that if a work is in the public domain then people can ruin it with shitty copycat efforts, but this isn't the case. Just look at Shakespeare. Furthermore, if the plays of Shakespeare had been copyrighted, who knows if we would have ever heard of them! But because we were free to print them and distribute them and perform them any way we wanted, they spread like a case of herpes on a Troma film set. And no amount of shitty reimaginings from Baz Lurhmann are going to diminish the original beauty of *Romeo and Juliet*. And I feel that the good interpretations, like our very own *Tromeo and Juliet*, only expose a greater number of people to the original! And let's remember that Shakespeare himself would have been a copyright infringer when he copied an Italian play of his day and turned it into *Romeo and Juliet*. Today he would be sued up his nose-ey-red iambic pentametrical ass!

Another good example is the work of H.P. Lovecraft, which slipped into public domain by accident. Director producer Stuart Gordon has made several films based on Lovecraft stories, and I have been perusing Lovecraft myself in search of a story for the *Toxic Avenger Part V: The Toxic Twins*. If Lovecraft's work was copyright protected, it may have been forgotten years ago. »

Images 8.1 et 8.2. *Film socialisme* (2010)

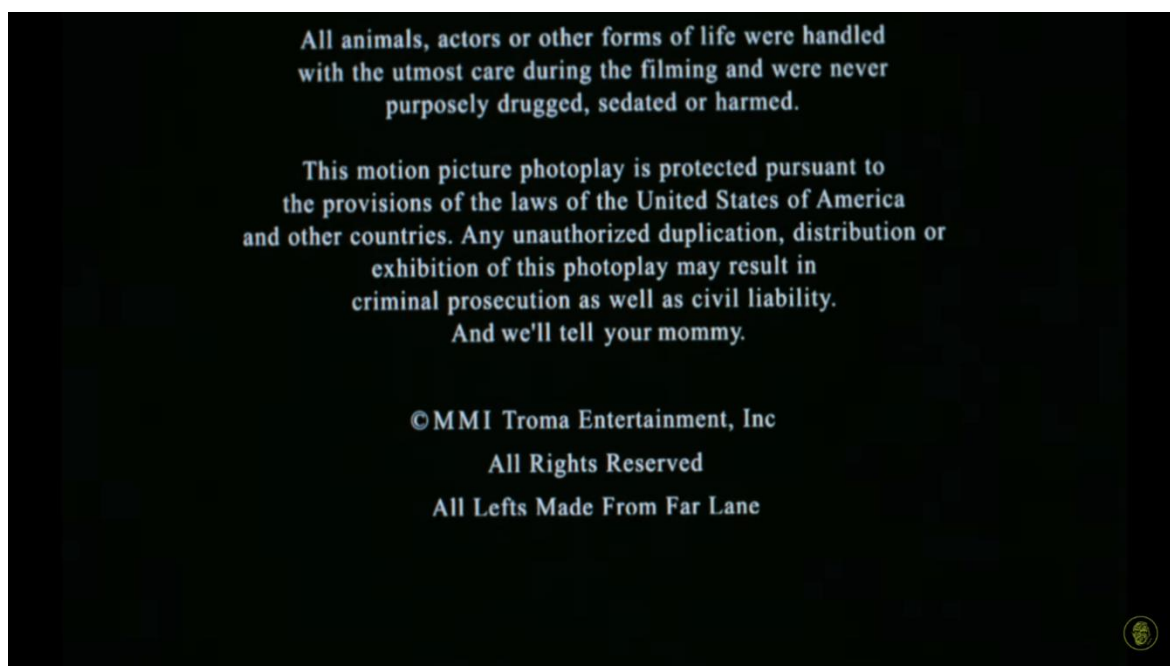


Images 8.3 et 8.4. *Copying is not Theft!* (2010)



Deux plaisanteries sur le copyright apparaissent aux génériques de fin de films réalisés par Lloyd Kaufman et produits par Troma (voir l'image 8.5). La première menace les pirates de prévenir leurs mamans. Plus difficile à traduire, la seconde est un jeu de mot à partir de l'expression « Tous droits réservés » et semble faire allusion au code de la route : « tous droits réservés, empruntez la file de gauche ».

Image 8.5. © Troma Entertainment. Source : *The Toxic Avenger Part III: The Last Temptation of Toxie* (1989)



L'espace des cinéastes mobilisés au sujet du téléchargement

La répression des pratiques de téléchargement a été soutenue par des réalisateurs et réalisatrices aux trajectoires variées et dénoncée par des cinéastes situés dans les régions économiquement dominées du champ du cinéma.

Les partisans de la répression

Deux pétitions en faveur de la loi HADOPI disaient représenter la « communauté unie des cinéastes et des auteurs »⁹⁴. La pétition du lobby anti-téléchargement Creative Future,

⁹⁴ Voir « HADOPI : lettre ouverte des cinéastes aux députés », art. cit. ; « Culture ne rime pas avec gratuité », art. cit.

signée par une cinquantaine de réalisateurs et réalisatrices, s'exprimait quant à elle au nom d'une « communauté créative unie ». Dans ces deux pays, les cinéastes qui ont invoqué le droit d'auteur et le copyright pour justifier la répression du téléchargement occupaient des positions très éloignées dans le champ du cinéma.

La lutte contre le téléchargement illégal a été soutenue par des cinéastes de différentes générations. Parmi les 43 réalisateurs ayant signé la pétition de Creative Future appelant à la répression du téléchargement illégal, 21 cinéastes avaient tourné leurs premiers longs-métrages depuis 2000, 21 dans les années 1980 ou 1990 et un dernier dans les années 1960 (John Waters). Parmi les 49 signataires des pétitions pro-HADOPI, on trouvait 27 signataires ayant tourné leurs premiers longs-métrages dans les années 1960 et 1970, 21 dans les années 1980 et 1990, et un dans les années 2000 (Christian Carion).

On trouve parmi eux un certain nombre d'auteurs très consacrés, qui ont cumulé une très forte reconnaissance auprès des professionnels du cinéma et des critiques et un succès public assez large voire très large, sans atteindre les niveaux des blockbusters. Les pétitions pro-HADOPI ont ainsi été signées par des réalisateurs consacrés comme Costa-Gavras, Bertrand Tavernier et Jean-Paul Rappeneau. Ces cinéastes ont réalisé leurs premiers longs-métrages dans les années 1960 et ont rapidement été récompensés par des prix prestigieux. Jean-Paul Rappeneau et Bertrand Tavernier ont reçu le prix Louis Delluc, respectivement en 1966 pour *La Vie de Château* et en 1973 pour *L'Horloger de Saint-Paul*. Le troisième film de Costa-Gavras (*Z*) a été récompensé du prix du jury du Festival de Cannes et de l'Oscar du meilleur film étranger. Ces trois cinéastes ont ensuite cumulé de nombreux prix. Bertrand Tavernier a été vingt fois nommé aux Césars du meilleur film, du meilleur réalisateur, du meilleur scénario ou de la meilleure adaptation. Costa-Gavras a obtenu la Palme d'or du Festival de Cannes et l'Oscar du meilleur scénario adapté en 1982 (*Missing*) et l'Ours d'or du festival de Berlin en 1990 (*Music Box*). *Le Cyrano de Bergerac* de Jean-Paul Rappeneau a été nommé à l'Oscar du meilleur film étranger et récompensé par les Césars du meilleur film et du meilleur réalisateur, ainsi que les Golden Globe et du prix du National Board of Review du meilleur film étranger.

Ces cinéastes ont également rencontré un succès public assez large. Tous ont réalisé plusieurs films vus par plus d'un million de spectateurs. *Le Cyrano de Bergerac* de Jean-Paul Rappeneau a été le troisième film le plus vu dans les salles françaises en 1991, avec près de cinq millions d'entrées. Dans les années 2000, les films de Costa-Gavras et Bertrand Tavernier ont chacun obtenu plusieurs centaines de milliers d'entrées. Les trajectoires de ces cinéastes

peuvent être rapprochées de celle d'un porte-parole américain de la lutte contre le téléchargement illégal, Milos Forman. Associé à la Nouvelle Vague tchèque des années 1960, Milos Forman a été récompensé pour ses premiers films tchèques, *l'As de pique* (Léopard d'or à Locarno) et *Loves of a Blonde* (nommé à l'Oscar et au Golden Globe du meilleur film étranger). Après avoir migré aux Etats-Unis à la fin des années 1960, Milos Forman a obtenu les Oscars du meilleur réalisateur pour *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (1976) et *Amadeus* (1985), ainsi l'Ours d'or du Festival de Berlin pour *Larry Flint* (1997). *Amadeus* et *Vol au-dessus d'un nid de coucou* figurent dans la liste des cent meilleurs films américains de tous les temps et Milos Forman a été récompensé en 2012 de la plus haute récompense décernée par la DGA, le Lifetime Achievement Award. *Amadeus* a été le douzième film le plus vu dans les salles américaines en 1984 et le quatrième film le plus vu en France la même année. Spike Lee est le plus consacré des réalisateurs ayant signé la pétition de Creative Future appelant à la lutte contre le téléchargement illégal. Réalisé pour un budget très modeste de 185 000 dollars, le premier long-métrage de Spike Lee, *She's Gotta Have It*, a été primé à Cannes et aux Independent Spirit Awards et a généré des recettes quarante fois supérieures à son budget. Son second long-métrage, *Do The Right Thing*, a rencontré un succès critique et public encore bien supérieur et reste à ce jour son œuvre la plus connue. Il a été sélectionné au Festival de Cannes, nommé à l'Oscar du meilleur scénario, sacré meilleur film de l'année par les associations de critiques de Chicago et de Los Angeles. En 2007, *Do the Right Thing* a été intégré à la liste des cent meilleurs films américains de tous les temps de l'American Film Institute. Depuis, Spike Lee a réalisé une vingtaine de films de cinéma à la réception variable auprès des spectateurs et des critiques. En 2006, *Inside Man* a réalisé près de 88 millions de dollars de recettes et a été sacré meilleur film de l'année par l'American Film Institute. Spike Lee a été de nombreuses fois nommé à Berlin, à Cannes, à Venise, et récompensé d'un Oscar d'honneur en 2016.

La lutte contre le téléchargement illégal a également été soutenue par des cinéastes appartenant à une fraction du « cinéma d'auteur » ou du « cinéma indépendant » dont la reconnaissance par les professionnels et les critiques de cinéma contraste avec la moyenne ou faible diffusion en salles. L'écrivaine et cinéaste Catherine Breillat a débuté dans les années 1970 et s'est fait connaître pour ses mises en scène de la sexualité qui lui valurent des scandales, des censures, et une certaine reconnaissance de la part des *Cahiers du cinéma* et auprès des critiques et cinéphiles américains. Dans les années 2000, ses films n'ont jamais dépassé les 100 000 entrées dans les salles françaises. Signataire d'une lettre ouverte en faveur de la loi HADOPI, Michel Piccoli a réalisé dans les années 1990 et 2000 trois long-métrages très peu

vus dans les salles mais appréciés par les critiques. En 2009, le conseil d'administration de la DGA ne comptait pas de réalisateurs au succès critiques plutôt que commercial.

Quelques figures du « cinéma indépendant » ont dénoncé le téléchargement illégal dans des interviews. C'est le cas d'Abel Ferrara et de Whit Stillman. Tous deux ont commencé par des films à petit budget salués par des critiques et suffisamment vus en salles pour être largement rentabilisés voire très profitables. Tourné avec un budget de 225 000 dollars, le premier film de Whit Stillman en a rapporté trois millions. Whit Stillman et Abel Ferrara ont ensuite réalisé *The Last Days of Disco* et *Dangerous Game*, deux films à plus gros budgets qui furent des échecs commerciaux. Le premier n'a plus tourné pendant plus d'une décennie, tandis que le second a recommencé à tourner des films à petits budgets. Dans les années 2000 et 2010, leurs films ont été récompensés ou sélectionnés dans des festivals internationaux prestigieux comme ceux de Cannes, Venise et Berlin. D'autres cinéastes dits indépendants ont signé la pétition de Creative Future. Un tiers des réalisateurs signataires avaient été sélectionnés ou primés à des festivals de cinéma indépendants prestigieux comme Sundance et South by Southwest ou aux Film Independent Spirit Awards. Parmi eux, Jacob Estes a été récompensé en 2004 du prix John Cassavetes, qui récompense des films à très petits budgets (moins de 500 000 dollars). Pour le film *Eve's Bayou*, Kasi Lemmons a reçu le prix du meilleur premier film aux Film Independent Spirit Awards. La pétition a également été signée par John Waters, l'un des plus célèbres réalisateurs dits *underground*. Ce dernier s'est fait connaître pendant les années 1970 pour des films à très petits budgets transgressant certaines conventions cinématographiques – comme celles du jeu et du physique des interprètes – et les normes du bon goût et celles du genre. Le plus célèbre de ces films est sans doute *Pink Flamingo*, tourné pour un budget de 10 000 dollars, succès du cinéma de minuit à sa sortie et aujourd'hui considéré comme précurseur du « cinéma queer »⁹⁵. John Waters a ensuite réalisé des films aux budgets modestes – allant de quelques centaines de milliers à quelques millions de dollars. Certains de ces films furent de relatifs succès commerciaux. Tourné avec un budget de deux millions de dollars, *Hairspray* a rapporté huit millions de dollars en salles. John Waters a été récompensé pour l'ensemble de son œuvre au festival du cinéma underground de Chicago et par l'association des critiques gays et lesbiennes.

Le téléchargement illégal a également été dénoncé par des cinéastes ayant rencontré un très grand succès public. C'est le cas de plusieurs membres du conseil d'administration de la DGA, et notamment de Steven Soderbergh, de Christopher Nolan et de Michael Mann. Ce

⁹⁵ Voir Hector Oyarzun, « 20 Essential Films for An Introduction To Queer Cinema »

dernier a tourné plusieurs films à succès à partir des années 1990 (*Last of the Mohicans*, *Heat*, *The Insider*, *Ali*, *Collateral*, *Public Enemies*). Entrés en activité à la fin des années 1980 et au début des années 1990, Steven Soderbergh et Christopher Nolan ont d'abord réalisé des films « indépendants » à budgets petits ou moyens, qui furent à la fois beaucoup vus en salles et bien reçus par les instances de consécration cinématographiques. Le premier a obtenu la Palme d'or du Festival de Cannes pour son premier film (*Sex, lies, and videotape*). Le second a été nommé à l'Oscar et au Golden Globe du meilleur scénario et primé par la DGA pour son second film (*Memento*). Peu après, ces deux réalisateurs ont tourné des films d'action à très grands budgets qui furent produits et distribués par de grandes sociétés hollywoodiennes : la série des *Ocean Eleven* et trois films de la série *Batman*. Ces deux séries de *blockbusters* furent d'immenses succès commerciaux aux Etats-Unis et dans le monde. *The Dark Knight* (Christopher Nolan) a généré plus d'un milliard de dollars de recettes en salles. Steven Soderbergh a alterné des films d'actions à très large public et des films à plus petit budget et destiné à un public plus restreint, comme un remake de *Solaris* avec George Clooney.

Les films à grand succès de Michael Mann, Steven Soderbergh et Christopher Nolan se situent dans la fraction la plus prestigieuse du cinéma « grand public » et leur valurent des nominations aux Oscars et quelques nominations ou prix de second rang. La pétition de Creative Future a également été signée par des réalisateurs de films très vus en salles mais méprisés par la plupart des critiques de cinéma et invisibles dans les festivals prestigieux. C'est le cas par exemple de Dennis Dugan, qui a réalisé plusieurs comédies avec Adam Sandler. L'une d'entre elles, *Grown Ups*, a généré plus de 270 millions de dollars de recettes pour un budget de 80 millions. Dans la catégorie des réalisateurs de film d'action à très gros budgets, Renny Harlin a connu d'immenses succès avec les films comme *Die Hard 2* et *Cliffhanger*, ainsi que des échecs commerciaux retentissants comme *Cutthroat Island* (près de soixante millions de dollars de pertes). Ces deux réalisateurs ont chacun réalisé des films ayant généré, en tout, plus d'un milliard de dollars de recettes. A eux deux, Dennis Dugan et Renny Harlin ont été onze fois nominés aux Razzie Awards, qui récompensent les plus mauvais films de l'année. En 2012, Dennis Dugan a reçu le prix du plus mauvais réalisateur pour les films *Jack and Jill* et *Just Go With It*. L'année suivante, *Grown Ups 2* lui a valu une sélection pour le « Hall of Shame » de l'association des femmes journalistes, les prix du plus mauvais film de l'année des associations des critiques de Houston, de l'Oklahoma et de *Village Voice*, ainsi neuf nominations aux Razzie Awards (pour les plus mauvais interprètes masculins et féminins de premier et de second rôle, le plus mauvais casting, le plus mauvais réalisateur, le plus mauvais scénario, la plus mauvaise

suite et le plus mauvais film). Environ un cinquième des signataires de la pétition de Creative Future avaient été honorés par de semblables prix.

En France également, on trouve parmi les partisans de la loi HADOPI différentes sensibilités du cinéma « commercial ». Luc Besson est sans doute le réalisateur français ayant rencontré le plus large succès auprès du public français et étranger à partir de la fin des années 1980. *Le grand bleu* et *Le cinquième élément* ont été les films les plus vus dans les salles françaises en 1988 et en 1997, avec respectivement neuf et sept millions d'entrées. Tourné en anglais, *Le cinquième élément* a aussi été la production française la plus vue aux Etats-Unis en 1997. Luc Besson a fondé des sociétés dont de nombreuses productions ont rencontré de grands succès en France et à l'étranger, comme les séries *Taxi* et *Taken*. Réalisé par un autre cinéaste pro-HADOPI (Gérard Krawczyk), *Taxi 2* a été le film le plus vu en France en 2000, avec plus de dix millions d'entrées. Comme Luc Besson, Jean-Jacques Annaud a tourné des films à grands budgets, castings prestigieux et ambitions internationales, qui ont été coproduits ou distribués par des sociétés américaines (*Le nom de la rose*, *Sept ans au Tibet*, *Stalingrad*). Les pétitions pro-HADOPI ont également été signées par des réalisateurs de comédies très grand public au marché essentiellement national, comme Francis Veber et Patrice Leconte, dont les films *Le Diner de cons* et *Les Bronzés 3* ont été les plus vus en France en 1998 et en 2006 (autour de dix millions d'entrées). Ces succès au box-office contrastent avec une faible reconnaissance auprès des professionnels et des revues de cinéma les plus prestigieuses. Généralement recommandés par les revues et journaux aux plus grands tirages, les films de ces réalisateurs sont régulièrement ignorés ou moqués dans les revues spécialisées les plus anciennes et prestigieuses aux yeux des cinéphiles des classes dominantes.

Les pétitions pro-HADOPI ont été signées par des réalisateurs qui n'ont ni grand succès auprès du public, ni reconnaissance auprès des instances de consécration cinématographique, mais qui ont pu se maintenir en activité notamment en travaillant pour la télévision ou en exerçant d'autres métiers du cinéma. C'est le cas par exemple de Bertrand Van Effenterre qui a essentiellement tourné pour la télévision après six longs-métrages réalisés entre le milieu des années 1970 et le début des années 1990. Cette trajectoire est homologuée à celle de quatre autres membres peu connus du conseil d'administration de la DGA, Gilbert Cates, Jeremy Kagan, Ed Sherin et Jesús Salvador Treviño, qui se sont eux aussi tournés vers la télévision après avoir réalisé quelques longs-métrages de cinéma dans les années 1970 et 1980. Gilbert Cates, qui a présidé la DGA entre 1983 et 1987, est plus connu pour avoir produit les retransmissions télévisuelles de la cérémonie des Oscars que pour ses films de cinéma. Près des deux tiers des

réalisateurs signataires de la pétition de Creative Future avaient réalisé des films de télévision. 16 avaient réalisé davantage de films ou d'épisodes de télévision que de films de cinéma.

Pour finir, la lutte contre le téléchargement illégal a été soutenue par des cinéastes très peu vus dans les salles et peu considérés par les instances de consécration cinématographique. Parmi les signataires des pétitions pro-HADOPI, Malik Chibane, Dante Desarthe et Paul Boujenah ont tourné leurs premiers films dans les années 1980 et 1990 et n'ont obtenu aucune récompense ou sélection prestigieuse. Avec un film sorti tous les cinq ans en moyenne, Malik Chibane et Dante Desarthe comptent parmi les réalisateurs pro-HADOPI les moins professionnalisés et rencontrant certainement les plus grandes difficultés à obtenir des financements. Paul Boujenah n'avait plus réalisé de long-métrage de cinéma depuis 1994. La DGA et Creative Future ont publié des témoignages de réalisateurs de films à très petits budgets et peu diffusés, qui ont attribué une part de leurs difficultés financières au téléchargement illégal⁹⁶.

Les opposants aux lois anti-téléchargement

L'engagement de cinéastes contre la répression du téléchargement a été rendu possible par le capital symbolique de certains d'entre eux et par leurs positions économiquement dominées dans le champ du cinéma.

Parmi les opposants à la lutte contre le téléchargement illégal, on retrouve Jean-Luc Godard et Jonas Mekas, dont le capital symbolique s'est encore accru depuis les années 1970. Après la séparation du groupe Dziga Vertov, Jean-Luc Godard a (co-)réalisé des films pour la télévision et une quinzaine de films de cinéma qui lui valurent des sélections dans des festivals internationaux, le Lion d'or du Festival de Venise et le prix Louis Delluc. Sa consécration a également cru avec la panthéonisation de la Nouvelle Vague. Jonas Mekas a tourné plusieurs dizaines de films depuis la fin des années 1960. Ses films et ses contributions à l'institutionnalisation du cinéma expérimental ont fait de lui l'un des cinéastes expérimentaux les plus reconnus au monde et l'un des rares à l'être par des institutions extérieures à ce sous-champ. Il a été le cinéaste expérimental le plus cité dans le New York Times après Andy Warhol, et son film *Reminiscences of a Journey to Lithuania* est inscrit au National Film

⁹⁶ Voir Andrew Keen, « Losing Independence », *DGA Quarterly*, printemps 2011. Voir aussi les témoignages publiés sur le site de Creative Future, disponibles sur <https://creativefuture.org/standcreative/> (page consultée le 31 juillet 2017).

Registry de la Library of Congress, qui ne compte qu'une vingtaine de films expérimentaux sur un total d'environ sept cent films, dont deux tiers de longs-métrages hollywoodiens⁹⁷.

Avec Jean-Luc Godard, Francis Ford Coppola est de loin le plus consacré et célèbre cinéastes à s'être (à demi-mot) opposé à la lutte contre le téléchargement illégal⁹⁸. Comme d'autres cinéastes du Nouvel Hollywood auquel il est souvent associé, il a débuté dans les années 1960 et rapidement atteint le sommet de la hiérarchie professionnelle hollywoodienne. Pendant la première moitié des années 1960, alors qu'il étudiait le cinéma à UCLA, Francis Ford Coppola a réalisé des courts-métrages fantastiques et trois films érotiques et de science-fiction remontés à partir d'images de films allemands et russes, puis *Dementia 13*, un film d'horreur à très petit budget financé par le célèbre producteur de séries B, Roger Corman. En 1966, son film de fin d'études, *You're a Big Boy Now*, a été distribué par Warner Bros et sélectionné au Festival de Cannes. Francis Ford Coppola tient le plus grand de sa renommée à ses films des années 1970 : *The Godfather*, *The Conversation*, *The Godfather Part II* et *Apocalypse Now* furent récompensés par une moisson des plus prestigieux prix du cinéma mondial (deux Oscars du meilleur scénario, un Oscar du meilleur film, un Oscar du meilleur réalisateur, deux Palmes d'or et quantité d'autres trophées un peu moins prestigieux). *The Godfather* rapporta 245 millions de recettes en salles pour un budget d'environ sept millions. Ses autres films de cette décennie furent également d'immenses succès publics et commerciaux. Francis Ford Coppola a ensuite enchaîné les échecs commerciaux pendant toutes les années 1980, d'abord avec *One from the Heart* (moins d'un million de dollars de recettes en salle pour un budget de 26 millions), puis avec *Rumble Fish*, *The Cotton Club*, *Gardens of Stone* et *Tucker* qui générèrent tous des pertes de plusieurs millions de dollars. Ces films furent, cette fois, absents des palmarès des grands festivals et prix internationaux. Francis Ford Coppola a connu de nouveaux succès dans les années 1990 avec une nouvelle suite de *The Godfather* et *Bram Stoker's Dracula*, puis de nouveaux échecs commerciaux dans les années 2000 avec *Youth without Youth* puis *Tetro*, alors que les autres figures les plus connues du Nouvel Hollywood rencontraient certains de leurs plus grands succès critiques et/ou commerciaux⁹⁹. En 1969,

⁹⁷ Voir Brian L. Frye, « The Gray Lady's Guide to Avant-Garde Cinema », *INCITE Journal of Experimental Media*, 2011, n° 3, p. 54-65. Le National Film Registry compte une vingtaine de films expérimentaux pour un total de sept cent films environ, dont deux tiers de longs-métrages de fiction. Ces films sont classés sur la page Wikipedia du National Film Registry, consultée le 13 mai 2017.

⁹⁸ Pour un examen plus détaillé de sa trajectoire, voir Jon Lewis, *Whom God wishes to destroy... Francis Coppola and the New Hollywood*, Durham, Duke University Press, 1997.

⁹⁹ George Lucas produisait et réalisait alors les suites de *Star Wars* dont les entrées en salles rapportèrent plusieurs milliards de dollars. Martin Scorsese a rencontré alors certains de ses plus grands succès publics et critiques avec *Gangs of New York* puis *The Departed*.

Francis Ford Coppola a également fondé, avec George Lucas, la société de production Zoetrope, qui a (co)produit certains films à succès de ces réalisateurs puis ceux d'autres cinéastes internationalement reconnus comme Akira Kurosawa, Wim Wenders, Paul Schrader, Barbet Schroeder, Agnieszka Holland, Tim Burton et Sofia Coppola.

Un opposant plus actif à la lutte contre le téléchargement illégal, Lloyd Kaufman, s'est professionnalisé sur le marché de niche qui était celui de Francis Ford Coppola au début des années 1960. Il a réalisé son premier long-métrage en 1969 pour un budget de 2 000 dollars, alors qu'il étudiait à Yale (*The Girl Who Returned*). Pendant les années 1970, il a produit, écrit et réalisé quelques longs-métrages à petits budgets et peu diffusés, ainsi que des films pornographiques (sous pseudonyme), tout en travaillant à des postes subalternes de production pour des films de plus grandes sociétés comme *Rocky* et *Saturday Night Fever*. En 1974, Lloyd Kaufman a cofondé avec Michael Herz la société de production et de distribution Troma, qui a par la suite (co)produit et (co)distribué tous ses films en tant que réalisateurs. A la fin des années 1970 et au début des années 1980, le cinéaste a coproduit et coréalisé plusieurs comédies érotiques au budget très modeste, comme *Waitress !* et *The First Turn-On !* En 1984, Lloyd Kaufman et Troma ont acquis un début de réputation avec *The Toxic Avenger*, qui fut un succès de « cinéma de minuit » dans le prestigieux Bleecker Street Cinema de Greenwich Village¹⁰⁰. Lloyd Kaufman a ensuite réalisé deux films au budget plus élevé, dont *Troma's War*, distribué par la 20th Century Fox. Cette parodie d'*Apocalypse Now* fut un échec commercial. Depuis, il a réalisé une quinzaine de films aux budgets de quelques centaines de milliers de dollars, très peu visibles en salles et surtout diffusés et amortis en vidéo, à la télévision et plus récemment sur internet. Troma a également produit et/ou distribué plusieurs centaines de films de genre à très petits budgets. Quasiment ignorés par les festivals de cinéma et des journaux et revues les plus prestigieux, Lloyd Kaufman et Troma ont acquis une solide réputation auprès des critiques, des spectateurs et des instances de consécration du cinéma dit de genre. Le cinéaste a par exemple été récompensé pour l'ensemble de sa carrière par le Festival du film fantastique d'Amsterdam en 2003 et au festival du cinéma d'horreur de New York en 2013. Des critiques

¹⁰⁰ Ce film raconte l'histoire d'un adolescent laid harcelé par les bellâtres d'un club de fitness où il faisait le ménage, puis transformé en super-héros monstrueux après avoir été plongé dans des déchets radioactifs. *Toxic Avenger* intègre la plupart des éléments du style des films ultérieurs produits par Troma et réalisés par Lloyd Kaufman : la parodie, la comédie (tendance slapsick), l'horreur (tendance gore), l'érotisme (hétérosexuel et homosexuel) – autant de genres généralement peu appréciés par les festivals et revues les plus prestigieuses –, des éléments de critiques sociales (à l'encontre par exemple des grandes entreprises, de la police, de l'armée et des médias), des comédiens et comédiennes aux jeux et physiques souvent très éloignés des standards hollywoodiens (en termes de poids, d'âge ou de handicap par exemple), des écarts aux normes techniques et aux effets de réel du cinéma professionnel (effets spéciaux peu vraisemblables, faux raccords, scénarios absurdes, etc.).

et universitaires l'ont également valorisé pour sa subversion des normes du bon goût, aux côtés d'un autre cinéaste dit « underground », John Waters¹⁰¹. La réputation de Troma tient enfin au fait d'avoir produit ou distribué les premiers films de réalisateurs qui rencontrèrent ensuite de très grands succès à la télévision ou à Hollywood : les créateurs de *South Park* (Trey Parker et Matt Stone) et le réalisateur de la série de blockbusters *Guardians of the Galaxy* (James Gunn).

Après plusieurs courts et moyens-métrages de fiction et de documentaire tournés à partir de 1968, Chantal Akerman s'est faite connaître avec le film *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, tourné en 1975 et interprété par Delphine Seyrig et le cofondateur des *Cahiers du cinéma* Jacques Doniol-Valcroze. Ce long-métrage met en scène trois journées de la vie d'une mère veuve se prostituant à son domicile. Sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs du Festival de Cannes, *Jeanne Dielman* a été valorisé pour son hyperréalisme et/ou pour son féminisme dans des revues comme *Les Cahiers du cinéma*, la revue de critique féministe *Camera Obscura* et *Village Voice* (qui l'a classé dix-neuvième meilleur film de tous les temps à la fin des années 2000). Au cours des décennies suivantes, Chantal Akerman a tourné une vingtaine de longs-métrages de fiction ou de documentaires, souvent salués par les critiques de revues cinéphiles comme *Les Cahiers du cinéma* et *Village Voice*. Elle a également réalisé des installations vidéo exposées dans des manifestations ou musées prestigieux, comme la Biennale de Venise et la documenta de Cassel. Son œuvre a fait l'objet d'une rétrospective au Centre Pompidou en 2004, deux ans avant celle consacrée à Jean-Luc Godard. Reconnus par les instances de consécration cinématographiques et artistiques aux préférences les plus éloignées des palmarès commerciaux, les films de Chantal Akerman furent peu valorisés par les grands festivals internationaux de cinéma (à l'exception de deux sélections à Venise et Berlin). La réalisatrice n'a jamais rencontré de grands succès en salles. Cela est vrai même pour ses films les plus proches des normes du « cinéma d'auteur », comme ses comédies (*Un divan à New York* et *Demain on déménage*) et ses adaptations de Proust et de Conrad (*La Captive* et *La Folie Almayer*), qui comptaient pourtant quelques interprètes célèbres (Juliette Binoche, William Hurt, Sylvie Testud).

La pétition anti-HADOPI a également été signée par un réalisateur en voie de consécration, Christophe Honoré. Comme les cinéastes de la Nouvelle Vague et de générations postérieures, ce dernier a écrit pour les *Cahiers du cinéma* à la fin des années 1990 avant de passer à la réalisation au début des années 2000. Ses premiers écrits présentent des points

¹⁰¹ Voir Xavier Mendick et Steven Jay Schneider, *Underground U.S.A. Filmmaking Beyond the Hollywood Canon*, London, Wallflower Press, 2002.

communs avec ceux de ses prédécesseurs aux *Cahiers*, comme une remise en cause du cinéma français alors reconnu par les critiques et festivals de cinéma, du cinéma social ou politique et du cinéma commercial. Dans les années 2000, Christophe Honoré a réalisé six longs-métrages de cinéma et un téléfilm. Interprétés par des acteurs et actrices bien cotés du cinéma d'auteur français (Romain Duris, Louis Garrel, Béatrice Dalle, Isabelle Huppert), ses trois premiers longs-métrages ont été plutôt bien reçus par *Les Cahiers du cinéma*, *Libération*, *Le Monde* et *Les Inrockuptibles*. Christophe Honoré a atteint une reconnaissance plus large avec son quatrième film, la comédie musicale *Les Chansons d'amour*, nominée en sélection officielle du Festival de Cannes. Au long des années 2000, Christophe Honoré a connu un succès globalement croissant dans les salles françaises, avec près de 50 000 entrées pour son premier film, plus de 100 000 pour le second, plus de 300 000 pour *Les Chansons d'amour*, moins de 100 000 l'année suivante avec *La Belle Personne*, et plus de 400 000 en 2009 avec *Non ma fille, tu n'iras pas danser*, son plus grand succès à ce jour.

Les autres réalisateurs et réalisatrices anti-HADOPI étaient moins professionnalisés et moins visibles dans les salles, les festivals et les revues de cinéma. Laurence Ferreira Barbosa, Sylvain Monod, Gaël Morel et Brigitte Roüan ont réalisé leurs premiers longs métrages dans les années 1990. Ces films ont été plutôt bien reçus par les professionnels du cinéma et les critiques. *Outremer* de Brigitte Roüan et *Les gens normaux n'ont rien d'exceptionnel* de Laurence Ferreira Barbosa ont été nominés au César du meilleur premier film. *Les Chemins de l'Oued* de Gaël Morel a été apprécié par les *Cahiers du cinéma* et *Télérama*. Dans les années 2000, seule Brigitte Roüan a connu un succès public et critique, avec le film *Travaux*, nommé à la Quinzaine des réalisateurs du Festival de Cannes et vu par près de 500 000 spectateurs. Les autres films de ces cinéastes n'ont pas été sélectionnés dans des festivals prestigieux et n'ont pas fait l'unanimité auprès des critiques. Ces films ont également été peu diffusés en salles. Par exemple, le quatrième film de Gaël Morel n'a totalisé que 70 000 spectateurs malgré un premier rôle attribué à Catherine Deneuve. Ces quatre cinéastes n'ont réalisé que deux à quatre longs-métrages de cinéma pendant les années 1990 et 2000 et ont exercé d'autres activités en parallèle : Brigitte Roüan a été principalement actrice, Gaël Morel et Laurence Ferreira Barbosa ont tourné des téléfilms et Sylvain Monod est devenu directeur de production. Les autres cinéastes anti-HADOPI ont été encore moins visibles en salles et dans la presse. Ils ont principalement exercé d'autres métiers que celui de réalisateur et tourné des films de types moins prestigieux et lucratifs que le long-métrage de fiction. A partir des années 1970, Françoise Romand a réalisé une vingtaine de courts, moyens et longs-métrages à la croisée du

documentaire et de la fiction¹⁰². Elle a bénéficié d'une certaine reconnaissance aux Etats-Unis, où ses films *Mix-Up* et *Appelez-moi Madame* ont été célébrés par quelques critiques réputés du *New York Times*, de *Village Voice* et du *Chicago Reader*. Ses films n'ont été commentés par la presse française qu'à partir des années 2000, où elle a bénéficié de critiques positives dans *Mediapart* et *Les Cahiers du cinéma*. Après avoir scénarisé une vingtaine de films à partir de la fin des années 1980, Santiago Amigorena a réalisé un long-métrage en 2006, *Quelques jours en septembre*, qui a divisé les critiques et qui n'a réuni que 40 000 spectateurs malgré un premier rôle confié à Juliette Binoche. Mário Barroso a surtout mené une carrière de directeur de la photographie au Portugal. Il a tourné quelques films et téléfilms au Portugal pendant les années 2000, qui furent bien reçus dans ce pays mais très peu visibles en France. Nadia El Fani a réalisé quatre longs-métrages documentaires dans les années 1990 et 2000. En 2003, elle a tourné un long-métrage de fiction en Tunisie, *Bedwin Hacker*, qui a en France été quasiment invisible dans la presse et vu par moins de 500 spectateurs. Luc Wouters a réalisé quelques courts-métrages et des films publicitaires et semble gagner sa vie comme photographe de mode, de mariages et d'acteurs. Eva Truffaut a réalisé quelques courts-métrages et a principalement été actrice et photographe.

Matthieu Kassovitz, qui s'est engagé à titre personnel dans une interview, est le seul réalisateur français à grand succès public à s'être prononcé contre la loi HADOPI. En parallèle d'une carrière d'acteur à succès, il a réalisé six longs-métrages entre 1993 et 2008. Après avoir été nommé au César du meilleur premier film pour *Métisse*, le cinéaste a rencontré un très large succès critiques et public avec *La Haine* en 2002, vu par plus de deux millions de spectateurs en France et récompensé du prix du meilleur réalisateur au Festival de Cannes et du César du meilleur film. Après un échec critique et commercial en 1997 et le film *Assassin(s)*, Matthieu Kassovitz a réalisé en France et aux Etats-Unis trois films fantastiques à très gros budget, plus proches des normes esthétiques du cinéma commercial hollywoodien : *Les Rivières pourpres*, *Gothika* et *Babylon A.D.* Moyennement ou très mal perçus par les critiques français, ils ont connu un assez large succès dans les salles (pour des films de cet ordre) avec plus de trois millions d'entrées pour *Les Rivières pourpres* et plus d'un million pour *Gothika*.

L'effet de la position économiquement dominée de la plupart de ces cinéastes sur leur engagement contre la répression du téléchargement illégal apparaît dans leurs prises de position. Jonas Mekas s'est exprimé en mentionnant qu'il n'avait jamais réussi à gagner de l'argent en

¹⁰² Voir le site de Françoise Romand, www.romand.org, consulté le 11 mai 2017.

vendant ses films¹⁰³. Lloyd Kaufman s'en est pris aux montagnes d'argent dépensées par la société Walt Disney pour obtenir l'extension de la durée de protection du copyright, ainsi qu'à des *mass media conglomerates* dépensant des millions de dollars pour remettre en cause la neutralité du net au nom de la lutte contre la piraterie¹⁰⁴. Les signataires de la pétition anti-HADOPI étaient présentés comme des artistes et producteurs « dévoués tout au long de notre carrière à la promotion d'un cinéma différent, un cinéma ouvert et exigeant », qui auraient rencontré « mille obstacles » techniques, matériels et économiques pour diffuser leurs films¹⁰⁵. Comme on le verra plus loin, l'initiateur et corédacteur de cette pétition l'a présenté comme une réaction à des réalisateurs plus commerciaux, professionnalisés et « conformistes ». En entretien, plusieurs signataires ont dénoncé les intérêts de réalisateurs, de producteurs ou de diffuseurs plus riches qu'eux :

« Je trouve aussi que c'est quand même les gros contre les petits une fois de plus [...] Michel Blanc avait fait une déclaration : "est-ce que moi quand je vais acheter mes tomates je ne paye pas mes tomates ?" [Soupir]. Ça me paraissait poujadiste tout d'un coup, enfin vieille garde quoi. [...] Je suis beaucoup plus fauchée que plein de gens qui sont intervenus pour leurs droits d'auteur¹⁰⁶. »

« Ceux qui sont pour l'HADOPI c'est ceux qui gagnent de l'argent hein. Nous on s'en fout [...] Qu'est-ce qu'on a perdu ? 20 000 euros, 30 000 euros ? De toute façon on ne les aurait pas eus. Alors eux évidemment ils perdent 300 000 euros, 400 000 euros, là ça les fait chier, parce que c'est 300 000 euros, c'est 400 000 euros, c'est ça qui les fait chier. Voilà, c'est un problème de bourgeois [...] Moi j'en suis restée aux grottes de Lascaux, les mecs ils dessinaient sur des trucs et regarde qui voudra. Je trouve que tout ça devrait être gratuit : tout, tout. [...] Qu'on trouve le moyen de se faire payer bien sûr. Mais m'enrichir sur ça, non, ça ne me convient pas comme mode de pensée [...] On peut pas se prétendre artiste et être dans le marché. Il y a quelque chose qui ne va pas. C'est une mentalité bizarre¹⁰⁷. »

Relations et coopérations des réalisateurs français mobilisés au sujet du téléchargement illégal

Pour montrer plus systématiquement ce qui distingue les groupes de cinéastes résidant en France mobilisés en faveur et contre la loi HADOPI, on a analysé certaines de leurs propriétés cinématographiques à l'aide de la méthode de l'analyse des correspondances multiples (ACM) et en s'appuyant sur l'étude du champ du cinéma menée par Julien Duval¹⁰⁸.

¹⁰³ L. Kaufman et S. Antill, *Sell Your Own Damn Movie!*, *op. cit.*, p. 66-70.

¹⁰⁴ Voir *Ibid.* p. 59 ; Lloyd Kaufman, « The Attempt to Destroy Net Neutrality: It's About Much More Than The First Amendment », *art. cit.*

¹⁰⁵ « Lettre ouverte aux spectateurs citoyens », *art. cit.*

¹⁰⁶ Entretien avec une réalisatrice anti-HADOPI, le 8 mars 2011.

¹⁰⁷ Entretien avec une réalisatrice anti-HADOPI, le 7 mars 2011.

¹⁰⁸ Sur cette méthode, voir Brigitte le Roux et Henry Rouanet, *Multiple Correspondence Analysis*, Thousand Oaks, SAGE, 2009. Sur l'analyse qui a servi de modèle à celle présentée ici, voir J. Duval, « L'art du réalisme. Le champ du cinéma français au début des années 2000 », *art. cit.*

En vue de l'étude de leurs logiques d'action collective, on a également examiné leurs coopérations cinématographiques à travers la méthode de l'analyse de réseaux.

La population, les variables et la méthode d'analyse des résultats de l'ACM sont les suivantes :

La population étudiée : 59 individus actifs et 4 individus supplémentaires

Parmi les 93 signataires des pétitions pro et anti-HADOPI, on a retenu comme individus actifs les 58 cinéastes ayant réalisé au moins un long métrage de fiction sorti en salles entre 2000 et 2009. Jean-Luc Godard a été ajouté au nombre des individus actifs en raison de son opposition à la loi HADOPI mentionnée par plusieurs enquêtés.

4 réalisateurs ont été retenus comme individus supplémentaires, ne contribuant pas à la variance des axes : Michel Andrieu, Jacques Fansten, Georges Lautner et Bernard Murat, qui n'ont pas réalisé de film sorti en salles entre 2000 et 2009.

Trente signataires des pétitions pro et anti-HADOPI sont exclus de la population étudiée : les acteurs, producteurs, scénaristes et réalisateurs n'ayant pas réalisé de long-métrage de fiction, pour qui les variables ne sont pas pertinentes.

Les propriétés des réalisateurs : 16 variables et 39 modalités actives

L'économie et le succès public des films

V1 (4 modalités). La variable « Box-office » indique le nombre moyen d'entrées dans les salles françaises réalisées par leur(s) film(s) sorti(s) entre 2000 et 2009 : moins de 200 000 entrées (n=8), entre 200 000 et un million d'entrées (n=18), plus d'un million d'entrées (n=16), box-office inconnu (n=17). Cette dernière modalité renseigne des résultats en salle très limités. Allocine ne publiant pas le résultat au box-office des films faisant le moins d'entrée.

V2-V6 (5 x 2 modalités). Cinq variables dichotomiques renseignent la coproduction d'un des trois derniers films du réalisateur par une grande société de production (Gaumont, Pathé, EuropaCorp) (n=15), France Télévisions (n=29), TF1 (n=17), Canal Plus (n=16) et Arte (n=4).

V7 (2 modalités). La variable indique si au moins un film du cinéaste sorti en salles entre l'année 2000 et l'année 2009 a bénéficié de l'avance sur recettes (n=18), une aide du CNC destinée à « favoriser le renouvellement de la création en encourageant la réalisation de premiers films et de soutenir un cinéma indépendant, audacieux au regard des normes du marché et qui ne peut sans aide publique trouver son équilibre financier ».

La reconnaissance des cinéastes

V8 (5 modalités). L'indice de reconnaissance critique évalue le succès du ou des films du cinéaste auprès des *Cahiers du Cinéma*, de *Positif*, du *Monde*, de *Libération* et des *Inrockuptibles* au cours des années 2000. Il a été construit à partir du barème de notation harmonisé (une à cinq étoiles) d'Allocine. Les cinéastes sont répartis en cinq classes : très bonne critique (n=5), bonne critique (n=10), critique moyenne (n=14), mauvaise critique (n=23), information non disponible (n=7).

V9-V10 (2 x 2 modalités). Ces variables renseignent la sélection à la Quinzaine des Réalisateurs (n=12) et dans les autres sélections du Festival de Cannes (n=31) au cours de l'ensemble de la carrière.

V11-V13 (3 x 2 modalités). Trois variables indiquent si le réalisateur a obtenu le Prix Louis Delluc (n=8), les prix du meilleur film, du meilleur scénario ou de la meilleure réalisation aux festivals internationaux de Cannes, Venise et Berlin (n=9) ou aux Césars du cinéma français (n=14).

Premier film et activités parallèles

V14 (4 modalités). La variable renseigne la période de réalisation du premier long-métrage sorti en salles : années 1950 et 1960 (n=9), années 1970 (n=19), années 1980 (n=11), années 1990 et 2000 (n=20).

V15 (2 modalités). La variable indique si le réalisateur a également été producteur ou coproducteur de films au cours de sa carrière (n=33).

V16 (2 modalités). La variable identifie les réalisateurs ayant réalisé au moins un film publicitaire diffusé à la télévision entre 2000 et 2009 (n=16). Julien Duval avait retenu cette variable comme indicateur de l'autonomie des réalisateurs à l'égard des demandes du champ économique.

Les positions et prises de position dans les organisations et luttes professionnelles : 4 variables et 8 modalités supplémentaires

VS1 (2 modalités). La variable distingue les réalisateurs ayant signé les pétitions pro-HADOPI (n=45) et anti-HADOPI (n=14).

VS2-4 (2 x 2 modalités). Ces variables renseignent l'appartenance au conseil d'administration de la SACD dans les années 2000 (n=6) et à l'ARP en 2009 (n=39)

VS5 (2 modalités). La variable indique si au moins un film du réalisateur a été produit par Paulo Branco (n=5).

Interprétation des résultats

La méthode utilisée est celle des contributions des points et des écarts. L'interprétation des axes est basée sur les modalités dont les contributions sont supérieures à la contribution moyenne ($1/39 = 2,6\%$). Les valeurs propres des 5 premiers axes sont respectivement égales à 0.202, 0.180, 0.124, 0.110, 0.092. L'interprétation des résultats est limitée aux deux premières valeurs propres, qui totalisent 26,6% de la variance, y contribuent de manière équilibrée, et nettement plus que les suivantes ($\lambda_3/\lambda_2 = 0,69$). Elles correspondent à un taux modifié cumulé de 81% (48% pour l'axe 1 et 34% pour l'axe 2).

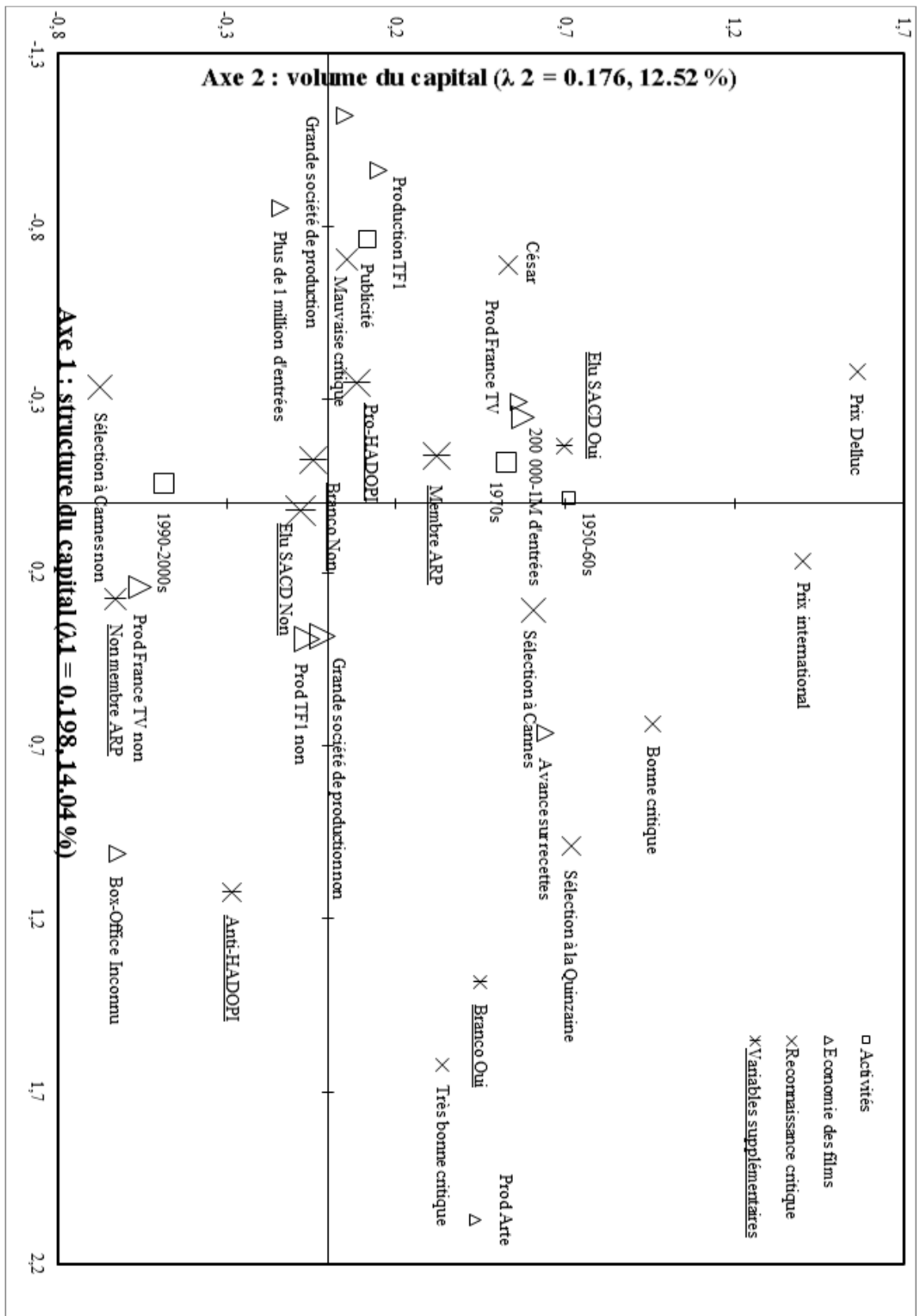
Le premier axe de l'ACM oppose les cinéastes dominants au box-office aux cinéastes reconnus par la critique et les festivals (voir le tableau 8.1 et les graphiques 8.1 et 8.2). On trouve à un premier extrême de l'axe (à gauche du graphique 8.2) les cinéastes ayant rencontré de grands succès commerciaux mais peu appréciés par les critiques ou les festivals : Patrice Leconte (*Les Bronzés 3. Amis pour la vie*, une comédie assez déprimante pour *Les Inrockuptibles*), Jean-Jacques Annaud (*Sa Majesté Minor*, record du mauvais goût selon *Positif*), Gérard Jugnot (*Boudu*, naufrage complet pour *Positif*), Gérard Krawczyk (*Taxi 4*). A l'autre extrême de l'axe, on trouve des cinéastes appréciés des critiques, récompensés par des prix, et moyennement ou peu vus en salles : Chantal Akerman, Brigitte Roüan, Michel Piccoli, Jean-Pierre Limosin. Le second axe oppose les cinéastes en fonction de leur volume global de capital (voir le tableau 8.2 et les graphiques 8.1 et 8.2). On trouve à un extrême de cet axe des cinéastes (très) consacrés comme Bertrand Tavernier, Jean-Luc Godard, Jean-Paul Rappeneau, Costa-Gavras et Catherine Breillat (en haut du graphique 8.2). Récompensés par des prix prestigieux et appréciés – au moins un temps – par une fraction des critiques des publications les plus prestigieuses auprès des classes dominantes, ces cinéastes ont été plus ou moins vus dans les salles dans les années 2000. A l'autre extrême de l'axe, on trouve les cinéastes les moins vus, les moins connus et les moins visibles dans les sélections, palmarès et colonnes des instances de consécration cinématographique.

Tableaux 8.1 et 8.2. Contributions (en %) des variables et des modalités retenues aux variances des axes 1 et 2

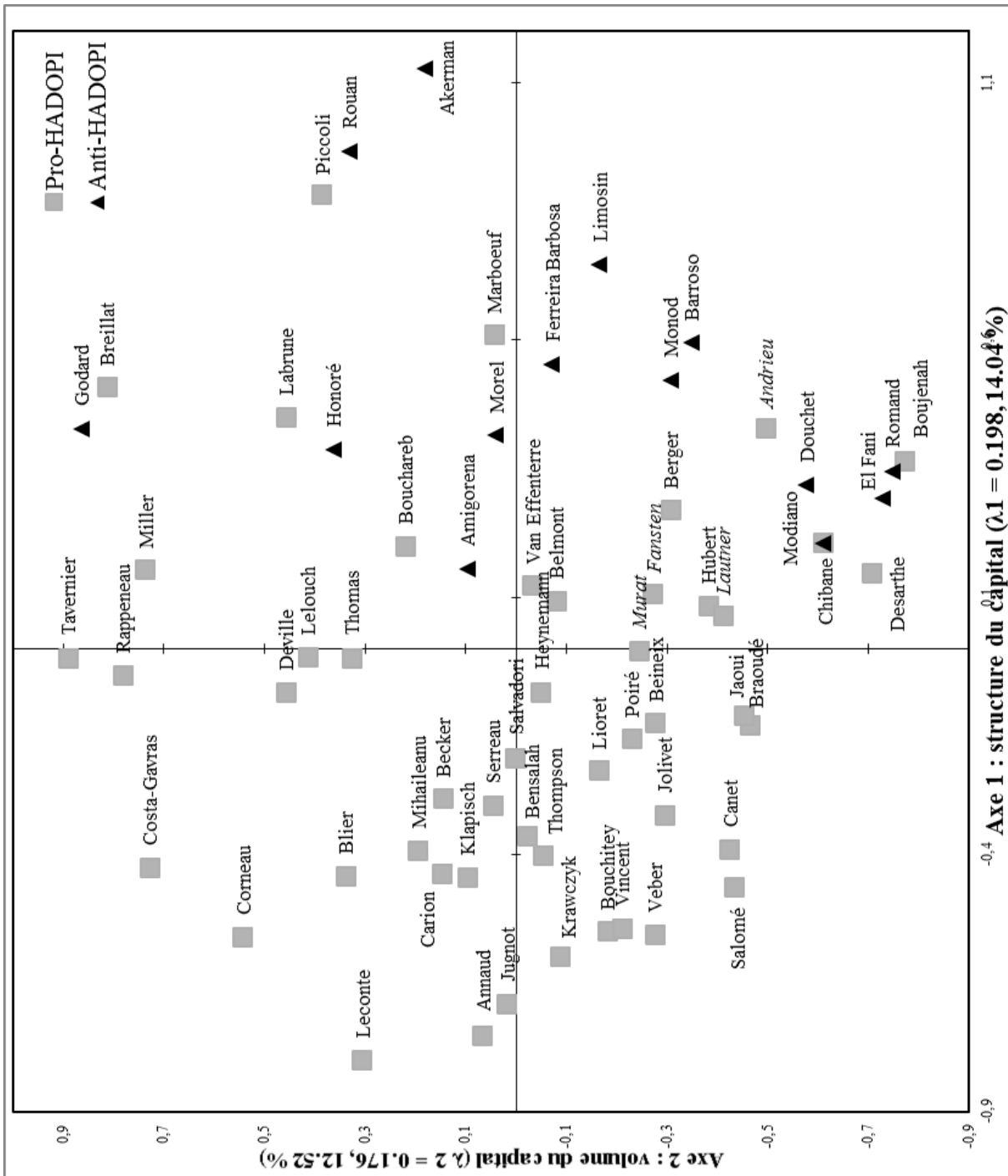
Axe 1 : structure du capital ($\lambda_1 = 0.198, 14.04 \%$)				
Questions dont au moins une modalité présente une contribution supérieure à 1/39	Contributions relatives des questions	Modalités (contributions supérieures à 1/39)	Contributions relatives	
			A gauche	A droite
Reconnaissance critique	16,6%	Mauvaise critique Très bonne critique	6,0%	6,9%
Box-office	16,3%	Box-office Inconnu Plus de 1 million d'entrées	6,1%	9,1%
Coproduction par une grande société	13,3%	Grande société de production Pas de grande société de production	9,9%	3,4%
Coproduction par TF1	11,7%	Pas de coproduction TF1 Coproduction par TF1	8,3%	3,4%
Coproduction par Arte	9,7%	Coproduction par Arte		9,0%
Sélection à la Quinzaine des réalisateurs	7,7%	Sélection à la Quinzaine		6,1%
Publicité	6,7%	Publicité	4,9%	
Avance sur recettes	6,0%	Avance sur recettes		4,2%
César	4,62%	César	3,5%	
		Somme des contributions	80,8%	

Axe 2 : volume du capital ($\lambda_2 = 0.176, 12.52 \%$)				
Questions dont au moins une modalité présente une contribution supérieure à 1/39	Contributions relatives des questions	Modalités (contributions supérieures à 1/39)	Contributions relatives	
			En bas	En haut
Sélection au Festival de Cannes	14,2%	Pas de sélection à Cannes Sélection à Cannes	77,5%	6,7%
Prix Louis Delluc	13,3%	Prix Delluc		11,5%
Reconnaissance critique	12,9%	Bonne critique Critique inconnue	6,4%	5,4%
Prix international	12,4%	Prix international		10,5%
Coproduction par France Télévisions	11,1%	Pas de coproduction par France Télévisions Coproduction par France Télévisions	5,4%	5,6%
Date d'entrée dans le champ	10,9%	Années 1950 et 1960 Années 1970 Années 1990 et 2000	2,8%	3,1%
Box-office	8,0%	Box-office inconnu Entre 200 000 et 1 million d'entrées	3,9%	3,4%
Avance sur recettes	6,3%	Avance sur recettes		4,4%
Sélection à la Quinzaine des Réalisateurs	4,6%	Sélection à la Quinzaine des Réalisateurs		3,7%
		Somme des contributions	82,9%	

Graphique 8.1. Nuage des propriétés actives aux contributions supérieures à la moyenne et des modalités supplémentaires sur les axes 1 et 2.



Graphique 8.2. Nuage des individus actifs et supplémentaires sur les axes 1 et 2.



1,1

Axe 1 : structure du capital (λ1 = 0.198, 14.04%)

-0,4

-0,9

Axe 2 : volume du capital (λ2 = 0.176, 12.52%)

0,9

0,7

0,5

0,3

0,1

-0,1

-0,3

-0,5

-0,7

-0,9

Cet espace présente les mêmes principes de différenciation que l'espace des réalisateurs français élaboré par Julien Duval. Cela tient au choix des variables mais aussi à la présence, parmi les réalisateurs et réalisatrices mobilisées, de personnes suffisamment représentatives des pôles et régions du champ cinématographique français tel qu'il a été objectivé par Julien Duval. Ses deux principes de différenciation sont inversés, ce qui tient très vraisemblablement à la sous-représentation, dans le débat autour de la loi HADOPI des cinéastes les moins diffusés, reconnus et professionnalisés. Ces derniers n'avaient pas beaucoup de capital symbolique à offrir aux sociétés d'auteurs ou à leurs opposants. Ils étaient aussi sous-représentés dans les conseils d'administration des sociétés d'auteurs, où ont été recrutés les signataires des pétitions pro-HADOPI. Les réalisateurs et réalisatrices avaient aussi peu à gagner de la répression du téléchargement illégal et peut-être plus à perdre de sa dénonciation. On développera ces points plus loin.

La répartition des réalisateurs pro et anti-HADOPI dans cet espace confirme la relative diversité des trajectoires cinématographiques des partisans de la lutte contre le téléchargement illégal. On trouve certains d'entre eux à tous les pôles de l'espace. Ils sont cependant surreprésentés au pôle des cinéastes commercialement dominants et à celui des plus consacrés. A contrario, les opposants à la loi HADOPI sont absents du pôle du cinéma commercial¹⁰⁹. Jean-Luc Godard est le seul des dix cinéastes les mieux dotés en capital symbolique à s'être opposé à la loi HADOPI. Les autres cinéastes anti-HADOPI sont surreprésentés au pôle du cinéma d'auteur peu diffusé et à celui des réalisateurs et réalisatrices les plus dominés. Distinctes de celles de la majorité des cinéastes pro-HADOPI, leurs positions dans le champ étaient propices à ce qu'ils se présentent comme les représentants légitimes du « cinéma d'auteur » et s'opposent aux « majors » et à des cinéastes plus « gros » ou plus « riches ».

Le graphique 8.3 représente les coopérations cinématographiques entre les cinéastes mobilisés au sujet de la loi HADOPI et les rapporte aux variations de leurs trajectoires. Par coopération cinématographique, on entend la participation de deux réalisateurs pro ou anti-HADOPI à la production d'un même film, en qualité de réalisateur, producteur, scénariste, acteur ou « technicien » (assistant réalisateur et chef opérateur principalement). Les films retenus sont des longs et courts métrages de fiction ou de télévision produits au cours des années 1990 et 2000. La position des cinéastes sur ce graphique est la même que celle du graphique des individus de l'ACM. Les traits reliant les individus signifient qu'ils ont coopéré pour la

¹⁰⁹ On y trouverait sans doute Mathieu Kassovitz si sa prise de position n'avait été découverte qu'après la réalisation de cette ACM.

fabrication d'au moins un film. Plus épais est le trait et plus nombreuses ont été leurs coopérations.

Ces coopérations sont inégalement réparties dans l'espace des réalisateurs construit en fonction du volume et de la structure de leur capital. Plus les cinéastes sont proches dans cet espace et plus ils étaient susceptibles d'avoir collaboré. Les collaborations les plus nombreuses se trouvent entre les cinéastes les plus « commerciaux » (à gauche du graphique) et entre les cinéastes dont la reconnaissance contraste avec la popularité (à droite du graphique). Un peu plus des deux tiers des coopérations des cinéastes pro-HADOPI ont été effectuées avec d'autres partisans de la lutte contre le téléchargement illégal. De même, les cinéastes anti-HADOPI – pourtant moins nombreux – ont plus souvent coopéré avec d'autres signataires de leurs pétitions qu'avec les défenseurs de la lutte contre le téléchargement illégal. Quel rôle ont joué ces coopérations dans leur mobilisation ?

Division du travail de représentation des cinéastes au sujet du téléchargement illégal

Les trajectoires cinématographiques des cinéastes engagés pour et contre la répression du téléchargement illégal étaient donc une des conditions de possibilités et des déterminants de cet engagement. D'une part, les partisans de la répression du téléchargement illégal devaient faire valoir leur représentativité, et cela d'autant plus qu'ils ne se heurtaient plus à un autre groupe professionnel mais aux revendications des millions d'utilisateurs des réseaux de *peer-to-peer* et des sites de *streaming*. Les opposants à la répression du téléchargement se sont quant à eux exprimés en réaction à des cinéastes et producteurs plus dominants économiquement. Mais les propriétés des réalisateurs engagés sont également le résultat d'un travail de mobilisation. Dans cette section, on commencera par analyser les relations entre les organisations de producteurs et diverses organisations de réalisateurs qui ne représentent pas les mêmes régions du champ du cinéma. On étudiera aussi la division du travail au sein de ces organisations, où le pouvoir et les compétences militantes sont inégalement réparties. On verra ensuite comment les opposants à la lutte contre le téléchargement, qui étaient peu investis dans les organisations professionnelles, sont néanmoins parvenus à prendre position collectivement. Le chapitre s'achève par l'examen des rétributions, des sanctions et de la politisation de l'engagement au sujet du téléchargement.

La collaboration des organisations de producteurs et de réalisateurs

Les prises de position collective de cinéastes en faveur de la lutte contre le téléchargement illégal ont été coordonnées par des organisations de cinéastes en collaboration avec des organisations de producteurs. Comme dans les années 1950 et 1960, les organisations de producteurs sont plus puissantes aux Etats-Unis qu'elles ne le sont en France¹¹⁰.

La mobilisation des cinéastes français en faveur de la loi HADOPI a été initiée par la SACD. Ses dirigeants avaient doublement intérêt à participer à la lutte contre le téléchargement illégal, qui est susceptible d'affecter à la fois les rémunérations de ses membres et les finances de cette organisation, lesquelles dépendent de la gestion collective des droits d'auteurs. Le directeur de la SACD, Pascal Rogard, a déclaré en entretien avoir négocié la loi HADOPI avec les dirigeants de fournisseurs d'accès à internet, de la SACEM, de grandes sociétés de production de musique et de cinéma (Pascal Nègre, président d'Universal Music France et de la Société civile des producteurs cinématographiques, Nicolas Seydoux, président de Gaumont et de l'Association de Lutte contre la Piraterie Audiovisuelle, l'ALPA, qui compte dans son conseil d'administration la Motion Picture Association of America) et de hauts fonctionnaires et grands patrons de l'informatique et de l'audiovisuel comme Denis Olivennes (ancien auditeur à la Cour des comptes, conseiller du Premier ministre Pierre Bérégovoy, PDG de Numéricable et de Canal+ France) et Olivier Henrard (alors conseiller juridique au sein du cabinet de la ministre de la Culture puis conseiller à la culture de l'Elysée). D'autres compte-rendu de ces réunions de négociations de la loi HADOPI mentionnent la participation du délégué général de l'ARP (Michel Gomez), de l'avocat français de la MPAA et de l'ALPA (Christian Soulié), d'un dirigeant de la Société des producteurs de cinéma et de télévision (PROCIREP, Idzard Van Der Puy) et de représentants des fournisseurs d'accès à internet Alice et AOL¹¹¹. Dès 2005, la SACD, l'ARP et la SRF ont signé un communiqué de presse appelant à la lutte contre la contrefaçon sur internet et à la mise en place d'une politique de riposte graduée. Le même communiqué a été signé par les membres du Bureau de liaison des industries cinématographiques (BLIC) et du Bureau de liaison des organisations cinématographiques (BLOC), qui réunissent les groupes d'intérêts de patrons, d'auteurs, de salariés de la production, de la distribution et de l'exploitation¹¹². Ces organisations ont ensuite été consultées lors de la

¹¹⁰ Sur les rapports de force entre les organisations de producteurs, de scénaristes et de réalisateurs dans les années 1950 et 1960, voir le chapitre 2.

¹¹¹ Voir M. Rees, « Des Etats-Unis à Sarkozy, la préhistoire de l'HADOPI », art. cit.

¹¹² Le BLOC regroupe l'Association des Producteurs de Cinémas (APC), l'Union des Producteurs de Films (UPF), le Syndicat des Producteurs Indépendants (SPI), le Syndicat des producteurs de films d'animation, la SRF, la

préparation du rapport qui a préconisé la mise en place de la riposte graduée, lequel a été signé par Denis Olivennes pour le compte du ministère de la Culture. Elles ont signé les accords de l'Elysée inaugurant l'adoption de la loi HADOPI. Selon Pascal Rogard, le même groupe de patrons, de dirigeants d'organisations professionnelles et de hauts fonctionnaires a initié plusieurs actions collectives d'auteurs et artistes visant à convaincre les parlementaires. Le délégué général de la SACD se présente comme l'entrepreneur de la mobilisation des cinéastes et n'attribue à ces derniers aucune responsabilité dans la négociation de la loi, le choix d'intervenir par des pétitions et leur rédaction :

« Ce ne sont pas les réalisateurs qui font les choses. Les réalisateurs, on les met en avant, on les déplace de temps en temps quand il faut aller au Parlement ou des choses comme ça. L'HADOPI ça s'est fait dans le bureau à côté à la SACD où pendant à peu près un an on s'est réuni avec les fournisseurs d'accès à internet, quelques professionnels, avec l'idée de dire "arrêtons de nous renvoyer la balle" [...] Après il y a eu tous les débats parlementaires, les péripéties, annulation au Conseil constitutionnel, le coup du rideau, enfin voilà : tout le bazar. Et les réalisateurs c'est là qu'ils se sont mobilisés pour aller voir les parlementaires, pour être en séances, parce c'était important en particulier vis-à-vis de la majorité de montrer que les créateurs soutenaient le projet de loi et de faire honte aux socialistes qui avaient choisi la voie de la démagogie, parce que si les socialistes étaient contre HADOPI c'est parce qu'ils pensent très simplement qu'il y a plus d'internautes que d'artistes. [...] Quand est-ce qu'on a fait une lettre ouverte ? Ça c'est très simple : c'est moi qui décide et puis après j'écris, j'ai quelqu'un qui l'écrit, on fait voir et après on fait signer, ça se fait comme ça. Vous savez qui décide ? C'est moi qui décide, c'est simple hein. [...] On se réunissait régulièrement au ministère de la Culture avec le directeur de cabinet, le directeur adjoint du cabinet, Christophe Tardieu, qui suivait plus spécialement ces questions, Olivier Henrard et Pascal Nègre, enfin on était un petit groupe, musique et cinéma, Nicolas Seydoux, qui est le président de l'ALPA. Chacun faisait part de son sentiment, et puis après on essayait de coordonner certaines actions par rapport à certains parlementaires, par rapport à la mobilisation. On a fait une grande mobilisation à l'Odéon, puisqu'on avait à la fois réuni des artistes de la musique et des artistes de cinéma. Et puis en liaison avec le ministère on s'est efforcés de mettre dans les tribunes, qu'ils soient visibles, des gens connus, voilà, pour montrer aux parlementaires que les créateurs étaient intéressés au débat. Et après on fait les lettres ouvertes¹¹³. »

La déléguée générale de la SRF a revendiqué un rôle plus modeste dans la négociation de la loi HADOPI et évoqué la solidarité des groupes d'intérêts et le rôle du PDG de Gaumont :

« il y avait une sorte de sainte alliance des producteurs, enfin de tout le monde, pour la loi HADOPI. Parce qu'en plus ça a été un bordel ce truc, comme avant il y avait eu la loi DADVSI, tout le monde flippait qu'il y ait un retournement de dernière minute et que finalement ce soit pas adopté. Donc on serrait les coudes, on disait rien, quand on posait des questions on nous disait "hum hum hum". Aux réunions BLIC et BLOC, il y avait toujours [Nicolas] Seydoux qui est un malade mental de HADOPI, qui adore, qui à chaque fois nous

Guilde française des scénaristes, le Syndicat français des artistes interprètes de la CGT, le Syndicat national des auteurs et compositeurs, le Syndicat national des techniciens de production cinématographique et télévisuelle, le Syndicat national des techniciens et réalisateurs de la CGT, le Syndicat des distributeurs indépendants, les Distributeurs indépendants réunis européens, l'Union de l'édition vidéographique indépendante, le Groupement national des cinémas de recherche. Le BLIC regroupe les seuls groupes d'intérêts patronaux des plus grandes sociétés de production et de diffusion : l'Association des producteurs indépendants (présidée par le patron de Gaumont), la Fédération nationale des cinémas français, la Fédération nationale des distributeurs de films, la Fédération nationale des industries techniques et le Syndicat de l'édition vidéo numérique.

¹¹³ Entretien avec Pascal Rogard, le 3 mai 2011.

faisait des laïus, c'était le sermon pro-HADOPI à chaque fois, enfin voilà : c'était la grand-messe¹¹⁴. »

Les pétitions pro-HADOPI ont essentiellement été signées par les membres des conseils d'administrations de la SACD, de la SRF et de l'ARP. Parmi leurs signataires, on trouvait sept cinéastes membres du conseil d'administration de la SACD entre 1996 et 2010 (dont quatre de ses présidents ou vice-présidents)¹¹⁵. Les trois quarts des signataires des pétitions étaient membres de l'ARP et huit d'entre eux en ont exercé la présidence¹¹⁶. Les pétitions pro-HADOPI ont également été signées par six membres du conseil d'administration en exercice de la SRF et par onze de ses anciens (co-)présidents¹¹⁷. Seulement cinq des cinquante réalisateurs pro-HADOPI étudiés ne présentent aucun lien avec la SACD, l'ARP et la SRF : Francis Veber, Jean-Marie Poiré, Bernard Murat, Georges Lautner et Guillaume Canet, qui avaient tous rencontré de très grands succès publics et commerciaux.

Aux Etats-Unis comme en France, la plupart des prises de position de cinéastes en faveur de la lutte contre le téléchargement illégal ont été initiées par des organisations de réalisateurs et de producteurs. La Directors Guild of America est intervenue lors d'auditions parlementaires aux côtés de la MPAA. Elle a multiplié les communiqués de presse et les lettres aux parlementaires, souvent cosignés avec les syndicats d'acteurs et de techniciens du cinéma¹¹⁸. L'organisation a publié une dizaine d'articles encourageant la lutte contre le téléchargement illégal, dont certains incluent des prises de position individuelle de quelques-uns de ses membres. La DGA s'est également affiliée à deux lobbys anti-piraterie : la Copyright Alliance et Creative Future, qui ont respectivement créés en 2006 et en 2011 pendant les négociations des lois Pro-IP, SOPA et PIPA¹¹⁹. Ces deux groupes d'intérêts regroupent plusieurs centaines entreprises, d'associations professionnelles et de syndicats de patrons et d'employés des secteurs du cinéma, de la télévision, de la musique, de l'édition et de l'informatique. Le conseil d'administration de la Copyright Alliance compte un représentant de

¹¹⁴ Entretien avec Laure Tarnaud, le 11 février 2012.

¹¹⁵ Il s'agissait de Jacques Fansten, Laurent Heynemann, Gérard Krawczyk, Claude Miller, Bertrand Tavernier, Pascal Thomas et Bertrand van Effenterre.

¹¹⁶ Les présidents de l'ARP étaient Jean-Jacques Beineix, Claude Lelouch, Claude Miller, Pierre Jolivet, Patrick Braoudé, Coline Serreau, Pierre Jolivet, Jeanne Labrune, Jean-Paul Salomé et Radu Mihaileanu.

¹¹⁷ Les présidents de la SRF étaient Costa-Gavras, Bertrand Tavernier, Laurent Heynemann, Bertrand van Effenterre, Coline Serreau, Jean Marboeuf, Cédric Klapisch, Pierre Salvadori, Pascal Thomas, Jean-Paul Salomé et Christian Vincent.

¹¹⁸ Ses prises de position sont disponible sur son site internet. Voir <https://www.dga.org/Initiatives/Protecting-Creative-Content.aspx> (page consultée le 11 juillet 2017).

¹¹⁹ Voir les sites internet de Creative Future et de Creative Future, <http://creativefuture.org/> et <http://copyrightalliance.org/> (consultés le 11 juillet 2017). Sur leur création, voir aussi les pages Wikipedia qui leur sont consacrées.

la MPAA et des chefs d'entreprises et d'organisations patronales de la musique, de l'édition, de l'audiovisuel et des télécommunications. Entre 2010 et 2015, la Copyright Alliance a été dirigée par Sandra Aistars, une ancienne vice-présidente et conseillère juridique de Time Warner¹²⁰. Creative Future est dirigée par une ancienne dirigeante de sociétés de production et de distribution Paramount Classics et Fine Line Features (Ruth Vitale) et la majorité des membres de son conseil d'administration sont des producteurs de films et de télévision. Ces deux organisations sont intervenues lors des auditions parlementaires consacrées au copyright et au téléchargement illégal et ont adressé aux parlementaires et dirigeants politiques américains de nombreux courriers, dont des pétitions signées par plusieurs milliers d'auteurs et artistes. Elles ont multiplié les prises de position dans la presse et sur internet, où elles ont diffusé de nombreux portraits et interviews des cinéastes, de professionnels du cinéma et d'artistes dont les carrières, revenus et créations seraient mises en danger par le téléchargement.

Dans la lutte contre le téléchargement illégal, les organisations de producteurs ont joué un rôle plus importants aux Etats-Unis qu'en France. Dans l'extrait d'entretien suivant, la responsable des activités de la DGA relative à la lutte contre le téléchargement illégal énumère les modes d'intervention de son organisation de la DGA et explique qu'elle ne dispose pas des ressources financières nécessaires pour mener la lutte contre le téléchargement illégal sans le soutien des sociétés de production et de diffusion :

« Doctorant : how did the DGA take part in the fight against internet piracy?

Kathy Garnezy : Depressingly [*rires*]. For many years we have been very active because we see it as part of protecting the directors and the rest of our members. We threw ourselves over it, all the legislative battles. We testified, we had directors testify, we wrote stuff, we along with the other guilds and unions organized meetings all over the country for elected officials and our local members who were constituents of that person. We helped design add campaigns, we really threw ourselves into it. Now everybody's not sure what to do. Nobody knows what to do now. That was such a debacle, it was so horrible. SOPA, PIPA, so horrendous. The studios completely don't want to do anything. And the problem for us is we can't do a lot on this issue if the studios are not going to do a lot. We don't have the resources.

Doctorant : What kind of resources?

Kathy Karnezy : Financial¹²¹. »

On peut donner un ordre d'idée de ces inégalités de ressources entre les organisations de producteurs et de réalisateurs à partir des données du Center for Responsive Politics¹²². Entre

¹²⁰ Voir « Sandra Aistars » [en ligne], *Huffington Post*, disponible sur <http://www.huffingtonpost.com/author/sandra-aistars>, page consultée le 23 mai 2017.

¹²¹ Entretien avec Kathy Garnezy, le 13 novembre 2013.

¹²² Le Center for Responsive Politics est une organisation à but non-lucratif se donnant pour mission de mesurer les effets de l'argent sur la représentation politique et les politiques publiques. Les données suivantes proviennent, sauf indication contraire, de sa base de données disponible sur le site <https://www.opensecrets.org/> (consulté le 23 mai 2017).

1998 et 2016, la DGA a dépensé en moyenne 260 000 dollars par an pour des actions de lobbying auprès du Congrès, contre plus de deux millions de dollars par an pour la MPAA. Pour les élections législatives de 2012, la MPAA et la DGA ont chacune fait don d'environ 150 000 dollars à des candidats aux élections parlementaires¹²³. En 2012, la MPAA a également fait don de plus d'un million de dollars à la Copyright Alliance et au Center for Copyright Information - une organisation constituée par des sociétés de production musicale et cinématographique et des fournisseurs d'accès à internet chargée de sensibiliser les internautes et consommateurs aux bienfaits du copyright et aux méfaits de la piraterie¹²⁴. Aux dépenses de lobbying de la MPAA s'ajoutent celles, bien supérieures, des sociétés de production et de diffusion audiovisuelle elles-mêmes. A titre d'exemple, les entreprises Time Warner et Walt Disney ont chacune dépensé plus de trois millions de dollars par an pour des activités de lobbying du Congrès depuis le début des années 2000. Walt Disney a fait don de plus de 500 000 dollars aux candidats aux élections de 2012 (dont 360 000 dollars à Barack Obama). A la faveur de leur capital, la MPAA et les sociétés de production et de diffusion cinématographiques sont aussi bien mieux dotées en ressources politiques et juridiques que la guildes des réalisateurs de films. Après le départ de la retraite de Jack Valenti en 2004, la MPAA a été présidée par Dan Glickman, un ancien parlementaire démocrate, ministre de l'Agriculture et président de l'école de science politique d'Harvard. Ce dernier a été remplacé en 2011 par Chris Dodd, un ancien parlementaire et dirigeant du Parti démocrate¹²⁵. En 2012, ce dernier a perçu un salaire de 3,3 millions de dollars, contre « seulement » 800 000 dollars pour le directeur général de la DGA en 2013¹²⁶. Le Center for Responsive Politics a également identifié vingt-huit lobbyistes travaillant pour la MPAA au moment de la négociation des lois SOPA et PIPA, dont l'ancien sénateur républicain Don Nickles et vingt-quatre personnes ayant exercé des emplois au sein d'administrations publiques et d'institutions politiques comme le ministère de la Justice, des Finances, du Trésor, de l'Agriculture et les deux chambres du Congrès. La même année, la DGA a recouru aux services de cinq lobbyistes dont certains avaient travaillé auprès de parlementaires du ministère de la Justice. La Copyright Alliance a également constitué un

¹²³ La moitié des dons de la DGA a été adressée à des membres des commissions juridiques du Congrès, où se négocient les lois relatives au copyright.

¹²⁴ Voir Richard Verrier, « MPAA's Chris Dodd earned \$3,3 million in 2012 », *Los Angeles Times*, 20 novembre 2013.

¹²⁵ Sur la carrière et le capital politique de Jack Valenti, voir le chapitre 2.

¹²⁶ Voir R. Verrier, « MPAA's Chris Dodd earned \$3,3 million in 2012 », art. cit. La rémunération du directeur de la DGA a été trouvée dans le rapport annuel de la DGA auprès du Department of Labor, disponible sur le site de ce ministère : <https://olms.dol-esa.gov/query/orgReport.do?rptId=547751&rptForm=LM2Form>, page consultée le 24 mai 2017.

groupe de conseillers juridiques qui inclut douze cabinets d'avocats et quinze professeurs de droit dont certains enseignent dans des universités prestigieuses comme Columbia¹²⁷.

Le rapport de force entre les organisations de producteurs et d'auteurs est sans doute moins déséquilibré en France, comme il l'était déjà le cas dans les années 1950 et 1960¹²⁸. C'est de moins ce que suggère le délégué général de la SACD qui attribue aux syndicats de producteurs un faible crédit auprès de l'Etat et l'explique par leur morcellement et leurs divisions. Si les propos de Pascal Rogard sous-estiment peut-être le pouvoir des syndicats patronaux pour mieux mettre en valeur le sien et celui de son organisation, on peut douter qu'un dirigeant de la DGA puisse tenir un même discours au sujet de la MPAA :

« les organisations de producteurs sont d'abord... Moi quand je suis arrivé dans la profession il y en avait qu'une. Non il y en avait deux. La chambre syndicale des producteurs, qui avait tous les grands producteurs des grandes sociétés, et puis il y avait la FPF qui avait les petits plutôt très petits producteurs. Et ensuite s'est créée l'UPF, une autre organisation qui est liée à des problèmes de personnes. (...) Les organisations de producteurs sont des organisations en réalité faibles, morcelées, cartellisées et dont les représentants n'ont pas un très grand crédit auprès des pouvoirs publics. Ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas des très bons producteurs (...) mais les organisations professionnelles... Et puis il y a eu entre-temps et aussi le SPI [Syndicat des producteurs indépendants]. Voilà [*Soupir*]. Ils passent plus de temps à essayer de se mettre d'accord entre eux qu'à faire fonctionner la boutique¹²⁹. »

Organisations professionnelles et représentation du champ du cinéma

Comme on l'a vu, les pétitions en faveur de la lutte contre le téléchargement illégal ont été signées par des cinéastes aux positions très éloignées dans le champ du cinéma. Cela a été rendu possible par la composition des organisations de réalisateurs et de leurs conseils d'administration. Les organisations françaises et américaines représentent différentes régions du cinéma. En France, la division du travail de représentation des cinéastes entre la SACD, l'ARP et la SRF est structurée par des effets de champ.

La DGA dispose d'un monopole de la représentation syndicale des réalisateurs. Aucune autre organisation de réalisateurs de films n'est intervenue devant les parlementaires ou dans la presse au sujet du téléchargement illégal ou dans d'autres négociations relatives à la propriété cinématographique. Si l'on exclut les agents et d'autres acteurs chargés de négocier les contrats individuels de réalisateurs, on n'a identifié aucune autre organisation chargée de négocier les conditions d'emploi ou de rémunération d'un groupe de réalisateurs américains. La DGA

¹²⁷ La liste des membres des conseillers juridiques de la Copyright Alliance est disponible sur son site internet. Voir <http://copyrightalliance.org/about/boards/> (page consultée le 11 juillet 2017).

¹²⁸ Voir le chapitre 2.

¹²⁹ Entretien avec Pascal Rogard, le 3 mai 2011.

compte environ 16 000 membres travaillant pour le cinéma et de télévision en tant que réalisateurs, assistants réalisateurs et assistants de production, dont 6500 réalisateurs et réalisatrices travaillant principalement à Los Angeles, 1800 à New York et une centaine au Canada¹³⁰. Ce monopole de la représentation professionnelle des cinéastes repose sur les conventions collectives signées entre la DGA et plusieurs centaines de sociétés de production cinématographiques (233 en 2011), qui incluent toutes les grandes et moyenne sociétés de production et de distribution hollywoodienne et de nombreuses sociétés dites indépendantes. En vertu de cet accord, les réalisateurs travaillant pour ces sociétés doivent adhérer à la DGA et les membres de la DGA ne doivent travailler que pour ces sociétés.

Tous les cinéastes américains ne sont pas membres de la DGA. L'organisation regroupe la quasi-totalité des réalisateurs travaillant pour de grandes sociétés de production mais seulement une fraction des cinéastes « indépendants ». Abel Ferrara et Whit Stillman, qui ont tous deux dénoncé publiquement le téléchargement illégal, ne sont pas membres de la guilde. Un quart des signataires de la pétition de Creative Future n'étaient pas membres de la DGA. Deux tiers d'entre eux avaient réalisé leurs premiers films depuis 2000. Aucun d'entre eux n'avaient vu leurs derniers films distribués par une « major » et un seul par une « mini-major ». Seulement deux d'entre eux avaient réalisé au moins trois films. Leurs résultats au box-office sont inconnus et probablement très faibles. A défaut de données sur l'ensemble des réalisateurs américains, on peut noter que deux tiers des cinéastes sélectionnés au Festival de Sundance en 2017 n'étaient pas membres de la DGA. Parmi les cinéastes nominés à Sundance en 2012 et 2017 et n'ayant pas adhéré à la DGA, on trouve quelques réalisateurs déjà reconnus. Par exemple, Benh Zeitlin a été sélectionné au Festival de Cannes et nominé aux Oscars pour *Beasts of the Southern Wild*. La DGA ne compte sans doute aucun cinéaste spécialisé dans le « cinéma expérimental ». Elle n'autorise ses membres à produire des films « expérimentaux » au budget inférieur à 50 000 dollars qu'à conditions que ces films durent moins de trente minutes et ne soient pas diffusés commercialement sur quelque médium que ce soit¹³¹. La DGA ne regroupe certainement qu'une très petite fraction des réalisateurs de films à très petits budgets et/ou autoproduits, qui sont peu susceptibles d'être sélectionnés au plus prestigieux des festivals de cinéma indépendant. La sous-représentation des cinéastes les moins bien financés et diffusés au sein de la DGA a plusieurs fondements. Ses membres sont contraints de travailler

¹³⁰ Ces chiffres proviennent de l'annuaire de la DGA, disponible sur <https://www.dga.org/The-Guild/Members.aspx>, page consultée le 23 mai 2017.

¹³¹ Voir l'accord sur le cinéma "experimental de la DGA", disponible sur son site : https://www.dga.org/Contracts/~link.aspx?_id=07FEAE3D265840FCBC55062E458FC349&z=z (page consultée le 29 mai 2017).

exclusivement avec les sociétés signataires de sa convention collective, ce qui peut réduire les opportunités d'emploi de cinéastes travaillant pour les sociétés les moins riches. Les normes de rémunération (comme les salaires minimums) et d'emploi (comme le fait d'employer pour assistants d'autres membres de la DGA) peuvent difficilement être respectées par les sociétés aux budgets les plus modestes. Dans l'extrait d'entretien suivant, le réalisateur Zach Clark explique qu'adhérer à la DGA n'avaient pas de sens au regard du budget de ses films et l'aurait empêché de réaliser son dernier film. Il avait réalisé et produit trois longs-métrages aux budgets allant de 25 000 à 60 000 dollars (dont l'essentiel proviennent de dons de ses proches et de Kickstarter).

« Doctorant : Have you ever thought of joining the DGA?

« Zach Clark : Right know it doesn't make a ton of sense, just because of the size of the things. I mean it's not something I am like super opposed to depending on what my career become. If I find myself directing network TV [*rires*] on a regular basis at some point, it would probably make a lot of sense, yeah. Or if I find myself making bigger budget films it would probably make a lot of sense. But just right now it would be more complicated for me to join the DGA (...) [*passage inaudible*] There would a hindrance. I would be just hindering my own work. We couldn't have made *White Reindeer* if I had to follow the DGA rules¹³². »

Le conseil d'administration de la DGA est représentatif de la diversité des activités de ses membres. Les trajectoires des cinéastes qui en sont membres sont assez variées, mais la plupart d'entre eux sont certainement plus professionnalisés et plus connus des spectateurs et des professionnels du cinéma que la majorité des membres de l'organisation. Entre 2007 et 2009, le conseil d'administration de la DGA comptait des cinéastes ayant rencontré de grands succès publics et, pour certains, des prix prestigieux. Il s'agissait de Michael Mann, Steven Soderbergh, Taylor Hackford, Michael Apted, Betty Thomas. Le même conseil d'administration réunissait également des cinéastes sans grand succès ayant principalement travaillé pour la télévision (LeVar Burton, Gilbert Cates, Victoria Hochberg, Jeremy Kagan, Thomas Schlamme, Ed Sherin, Jesús Salvador Treviño). Ce conseil d'administration comptait quatre réalisateurs n'ayant travaillé que pour la télévision (Paris Barclay William M. Brady, Gary Donatelli et Max Schindler), ainsi que cinq assistants-réalisateurs. La DGA dispose aussi de deux comités de « cinéastes indépendants », le premier établi à Los Angeles en 1998 et le second à New York en 2002¹³³. Leurs objectifs officiels sont d'aider la guilde à développer des politiques et activités adaptées aux besoins des réalisateurs de films indépendants et à petit budget, d'encourager l'adhésion de cinéastes n'appartenant pas à la guilde et de promouvoir les

¹³² Entretien avec Zach Clark, le 21 décembre 2013.

¹³³ Voir les pages consacrées à ces comités sur le site de la DGA : <https://www.dga.org/The-Guild/Committees/Special/Independent.aspx>, pages consultées le 24 mai 2017.

accords de la guilde auprès des producteurs indépendants. En 2012, les comités de New York et de Los Angeles comptaient respectivement 18 et 10 membres. En 2017, les membres du comité de Los Angeles avaient débuté leurs carrières entre les années 1960 et les années 1990. Ils et elles avaient réalisé entre deux et treize longs-métrages et tous avaient été récompensés ou sélectionnés par des prix et festivals moyennement prestigieux. Celles et ceux qui ont réalisé peu de longs-métrages de cinéma ont beaucoup tourné pour la télévision. A défaut de pouvoir produire des statistiques satisfaisantes sur les milliers de membres de la DGA, on peut faire l'hypothèse que les cinéastes de son conseil d'administration et de ses comités du cinéma indépendant sont plus professionnalisés que la moyenne de ses adhérents, qui doivent compter de nombreux cinéastes peinant à être embauchés.

En France, la SACD, l'ARP et la SRF regroupent et sont représentées par des cinéastes qui n'occupent pas les mêmes positions dans le champ du cinéma (voir le graphique 8.1). La coopération des dirigeants administratifs et des élus de ces trois organisations a permis la signature des pétitions pro-HADOPI par des cinéastes aux trajectoires différenciées. Si la plupart des réalisateurs en activité sont membres de la SACD en raison de sa fonction de gestion des droits d'auteur, l'élection à son conseil d'administration implique un capital symbolique important, des succès auprès du « grand public » et/ou une longue expérience des luttes professionnelles. Pour le délégué général de la SACD, les qualités requises d'un élu de la SACD sont de savoir s'exprimer de façon intelligente, d'avoir l'intelligence des situations, la capacité de convaincre et de représenter une profession, ainsi qu'« une représentativité dans son métier un petit peu au moins du grand public, c'est-à-dire que son nom parle quand même un peu »¹³⁴. Les réalisateurs pro-HADOPI élus au conseil d'administration de la SACD au cours des années 2000 sont des auteurs consacrés (Bertrand Tavernier et Claude Miller), le réalisateur de trois films de la très populaire série Taxi (Gérard Krawczyk) et des cinéastes élus au titre de leurs engagements dans les luttes professionnelles plutôt que de leurs carrières cinématographiques (Jacques Fansten et trois anciens présidents de la SRF, Bertrand van Effenterre, Laurent Heynemann et Pascal Thomas).

L'ARP, qui revendique pour spécificité de réunir des scénaristes-réalisateurs-producteurs, a plutôt pour trait distinctif de regrouper des cinéastes dominants. On a vu que c'était le cas lors de sa création à la fin des années 1980. Le recrutement des membres de l'ARP par cooptation a permis à l'organisation de demeurer fermée aux réalisateurs les moins (re)connus et professionnalisés, à quelques exceptions près. Quasiment tous les cinéastes

¹³⁴ Entretien avec Pascal Rogard, le 3 mai 2011.

consacrés et « commerciaux » engagés en faveur de la loi HADOPI sont membres de l'ARP, qui compte aussi quelques réalisateurs dominés cooptés à la faveur de leurs engagements dans les luttes professionnelles ou de leurs coopérations cinématographiques avec d'autres membres de l'organisation (Dante Desarthe et Paul Boujenah).

Le capital symbolique et social accumulé par la SRF au fil de ses luttes lui garantit les cotisations et parfois le soutien de cinéastes reconnus, dont des membres de l'ARP. En raison de faibles barrières à l'entrée, la SRF regroupe aussi de nombreux réalisateurs économiquement et symboliquement dominés, comme des réalisateurs de longs-métrages sans grand succès en salles ou critiques et des réalisateurs de courts-métrages. La majorité des sièges de son conseil d'administration est toutefois réservée à des réalisateurs de longs-métrages de fiction, légitimés aux yeux des autres membres de la SRF par leur professionnalisation et le prestige de leur genre cinématographique. La déléguée générale de la SRF et une élue de son conseil d'administration ont raconté en entretien que la lutte contre le téléchargement illégal a suscité des divisions entre ses membres les plus professionnalisés, qui ont soutenu la loi HADOPI, et certains de ses membres les plus dominés, qui l'ont dénoncée :

« En fait sur les droits d'auteur ils sont assez partagés les réalisateurs parce qu'il y a ceux qui défendent en gros le droit d'auteur contre le téléchargement illégal, parce que c'est toute la problématique de la chronologie des médias, ça vous voyez je pense, et puis il y a ceux qui sont plus dans une posture altermondialiste, parce que la SRF est quand même très militante altermondialiste, pour faire court, et qui donc sont plus un peu comme le PC, un peu hardcore, et qui disent. Pff. "Nous de toute façon ça nous emmerde le droit d'auteur, ça ne fait que nous empêcher de travailler". Et puis c'est aussi des gens qui ne sont pas dans le système, qui ont du mal à être dans le système, donc ils voient pas pourquoi ils vont aller se battre pour la chronologie des médias qui sert des films qui sont très bien financés, avec des stars¹³⁵. »

« ceux qui sont pour l'HADOPI c'est ceux qui gagnent de l'argent hein. Je veux dire... Nous on s'en fout enfin. On s'en fout et en plus au-delà de ça il y a une discussion éthique par rapport à ça qu'on n'a pas eu. Et quand on a essayé de lancer un débat interne (...), il y a eu une foire d'empoigne hein. Mais grave ! Grave ! Les gens deviennent violents avec HADOPI. (...) Nous, on s'est pas exprimé... La SRF a eu une prise de position que jusqu'à présent je conteste, et je suis pas la seule à la contester au sein de la SRF, et pourtant on n'a jamais changé cette prise de position, on a jamais évolué là-dessus. (...) C'est lié aux gens qui gagnent de l'argent et qui sont partie prenantes de la SRF, et qui font leur beurre avec leurs droits d'auteur¹³⁶. »

Les organisations professionnelles de cinéastes français ne se distinguent pas seulement par les régions du champ du cinéma qu'elles représentent, mais aussi par leur pouvoir de négociation et de mobilisation. Le pouvoir de la SACD explique le rôle prépondérant joué par ses dirigeants dans la négociation de la loi HADOPI et la mobilisation des cinéastes. Ce pouvoir

¹³⁵ Entretien avec Laure Tarnaud, le 11 février 2012.

¹³⁶ Entretien avec Nadia El Fani, 2011.

a différents fondements. La SACD regroupe l'ensemble des réalisateurs et scénaristes dont les films sont diffusés à la télévision et peut revendiquer la « représentativité » la plus large auprès d'autres organisations du cinéma, des administrations publiques et des institutions et organisations politiques. En 2009, elle comptait plusieurs dizaines de milliers de membres (dont des auteurs du spectacle vivant et de la télévision), contre environ deux cents pour l'ARP et la SRF. Le pouvoir des organisations professionnelles repose aussi sur la célébrité et le capital symbolique de leurs membres, qui favorise leur accès au média et au personnel politique. La plupart des signataires connus des pétitions pro-HADOPI étaient membres de l'ARP. Pendant l'adoption de la loi HADOPI, l'un de ses membres l'a défendue sur France Inter et plusieurs de ses membres ont rencontré la Commission des affaires culturelles de l'Assemblée nationale et Martine Aubry¹³⁷. La SACD, la SRF et l'ARP se distinguent aussi par leurs finances et leur force de travail. En 2009, la SACD a perçu 176 millions d'euros de droits d'auteurs, dont 119 millions pour le secteur de l'audiovisuel), ses frais de gestion se sont élevés à 30 millions d'euros et elle a employé l'équivalent de 231 salariés à temps plein, dont des avocats et lobbyistes spécialistes du droit de la propriété artistique et de la régulation du cinéma¹³⁸. La même année, l'ARP a perçu un peu moins d'un million d'euros pour de taxes sur la copie privée et employé moins de dix personnes¹³⁹. En 2010, la SRF disposait d'un budget annuel d'un peu plus de 400 000 euros et employait seulement trois personnes à temps plein et une personne à temps partiel, dont aucun professionnel du droit¹⁴⁰. La SRF et l'ARP bénéficient de subventions de la SACD, ce qui est susceptible de limiter les divisions entre ces trois organisations professionnelles. Pour finir, le pouvoir politique et le budget de la SACD lui permettent d'employer et de rémunérer généreusement des dirigeants administratifs bénéficiant d'une longue expérience des luttes professionnelles du cinéma¹⁴¹. Avant d'accéder à la direction de la SACD en 2004, Pascal Rogard a été secrétaire général de la Chambre syndicale des producteurs et exportateurs de films français, secrétaire général du Comité des industries cinématographiques et audiovisuelles des Communautés européennes et délégué général de

¹³⁷ « Rapport d'activité. Société civile l'ARP. Assemblée générale ordinaire du jeudi 24 juin 2010 » [en ligne], p. 26-28, disponible sur <http://www.larp.fr/home/wp-content/uploads/2010/11/Rapport-activit%C3%A9-ARP-2009-versDEF.pdf>, page consultée le 22 mai 2017.

¹³⁸ « Septième rapport annuel de la Commission permanente de contrôle des sociétés de perception et de répartition des droits » [en ligne], avril 2010, p. 215, disponible sur https://www.sacd.fr/sites/default/files/rapport_cpc_2009.pdf, page consultée le 20 mai 2017.

¹³⁹ « Rapport d'activité. Société civile l'ARP. Assemblée générale ordinaire du jeudi 24 juin 2010 », rapport cité.

¹⁴⁰ « Rapport d'activités 2010-2011 », SRF.

¹⁴¹ En 2008, la rémunération moyenne des cinq salariés les mieux payés de la SACD était de 149 775 euros bruts annuels. Voir « Septième rapport annuel de la Commission permanente de contrôle des sociétés de perception et de répartition des droits », rapport cité.

l'ARP. Le capital social, les savoir-faire et la réputation de lobbyiste acquises par Pascal Rogard au fil de plusieurs décennies de luttes professionnelles accroissent encore le pouvoir de cette société par rapport aux autres organisations de cinéastes. Comme la SACD, la DGA compte pour dirigeants des lobbyistes professionnels. Entre 1995 à 2017, la direction administrative de la guilde a été assurée par Jay D. Roth, un avocat spécialiste du droit du travail qui a présidé la section du droit du travail du barreau de Los Angeles. Avant de diriger la DGA, Jay Roth avait précédemment conseillé les guildes de scénaristes, de réalisateurs et d'acteurs pendant la négociation de l'accord du GATT de 1993 et présidé la section du droit du travail du barreau de Los Angeles¹⁴². Une autre cadre de la DGA, Kathy Garmezy, est chargée du lobbying auprès des institutions publiques sur le copyright, la piraterie et d'autres questions législatives relatives aux droits des réalisateurs, ainsi que des coopérations internationales de la guilde.

Les fondements du pouvoir des sociétés de réalisateurs structurent aussi la répartition du pouvoir au sein de ces organisations. Au sein de toutes les sociétés de cinéastes, la concentration du pouvoir par les dirigeants administratifs est favorisée par le fait qu'il s'agit de professionnels de la représentation professionnelle, employés à plein temps et recrutés en fonction de leurs compétences administratives, juridiques, politiques et économiques, ainsi que du capital social qu'ils ont pu accumuler à travers leurs expériences antérieures des luttes syndicales et politiques. Les élus des conseils d'administration des sociétés d'auteurs sont autant ou davantage élus au titre de leurs trajectoires professionnelles que de leur expérience des négociations professionnelles. Ils doivent également concilier leurs tâches de représentants avec leurs carrières de cinéastes. La taille du personnel, la technicité des activités de gestion des droits d'auteurs et le parcours professionnels des dirigeants de la DGA et de SACD renforcent le pouvoir de ces derniers par rapport aux membres de son conseil d'administration. Comme on l'a vu, Pascal Rogard s'est présenté comme le seul véritable dirigeant de cette organisation. Par contraste, un délégué général de la SRF, Cyril Seassau, a souligné le caractère démocratique de la SRF et l'a distinguée des organisations « où les clerks ont pris le pouvoir » - ce qui est aussi un moyen pour lui de valoriser son organisation et son rôle¹⁴³. Le pouvoir de Pascal Rogard repose aussi sur la reconnaissance de ses savoir-faire et de son pouvoir de lobbyiste par des cinéastes. Un président de la SACD l'a présenté comme « le plus fort du territoire »¹⁴⁴. Ses compétences de lobbyiste ont également été valorisées en entretien par un

¹⁴² Voir « Jay D. Roth to Retire as National Executive Director of the DGA » [en ligne], 8 janvier 2017, disponible sur le site de la DGA, <https://www.dga.org/News/PressReleases/2017/170118-Jay-Roth-to-Retire-as-National-Executive-Director.aspx>, page consultée le 23 mai 2017.

¹⁴³ Entretien avec Cyril Seassau, le 25 mars 2011.

¹⁴⁴ Entretien avec Jacques Fansten, 2011.

coprésident de la SRF, qui critiquait pourtant sa monopolisation du pouvoir au sein de la SACD, sa personnalité et ses choix en matière de régulation de la diffusion des œuvres sur internet :

« Aujourd'hui en tout cas, [la SACD] appartient en grande partie à Rogard. C'est un peu un homme... c'est très autocratique, mais bon. Mais sur plein de points, si la SACD n'était pas là, enfin je veux dire, en plus c'est le seul organisme qui peut défendre les droits d'auteur à une échelle qui dépasse largement celle des producteurs, et au-delà des petits intérêts particuliers de telle ou telle boîte. De toute façon l'Etat le sait hein. (...) Tu verras il y a que deux personnes intéressantes et intelligentes dans le milieu : il y a que Sussfeld et Rogard. (...) Tous les autres c'est vraiment des canards quoi. (...) [Sussfeld et Rogard] ont une façon absolument cohérente de voir le système et ils peuvent l'expliquer. Les autres tu n'y comprends jamais rien parce qu'eux-mêmes ne l'ont pas compris. Ils font semblant quoi. Ça c'est comme tous les gens se mêlent de politique sans forcément... (...) Rogard le problème c'est qu'il a tout fait, il a été de tous les bords, de tous les... Donc il connaît le système comme sa poche, il le connaît à un autre niveau même. Au niveau politique, au niveau de ça. (...) Il capitalise lui. Il défend les intérêts de sa société de gestion collective, mais aussi il a une vision du numérique. Qui n'est pas la nôtre, mais du coup il a une vision aussi très large. »

Les militants de la propriété cinématographique

Comme les organisations politiques, syndicales et militantes, les organisations d'auteurs se caractérisent par une concentration du travail et du pouvoir par une (petite) fraction de leurs membres. Parmi les partisans de la lutte contre le téléchargement illégal, on trouvait de nombreux cinéastes qui s'étaient longuement ou intensément investis au sein des sociétés d'auteurs et dont certains se définissent comme des « militants ». Leur investissement au sein des organisations professionnelles suppose et renforce leur adhésion à la défense du droit d'auteur. Il leur permet également d'acquérir des savoirs et savoir-faire distincts de ceux que requièrent leurs activités cinématographiques qui leur permettent de légitimer leurs prises de position. L'inégale répartition des connaissances renforce et légitime le pouvoir des dirigeants administratifs et des cinéastes les plus « militants » par rapport aux autres membres des organisations de réalisateurs.

De nombreux signataires des pétitions pro-HADOPI avaient une longue expérience des luttes autour du droit d'auteur et des activités des organisations professionnelles. Près de la moitié des signataires des pétitions pro-HADOPI ont coprésidé la SACD, l'ARP ou la SRF, ce qui implique d'avoir préalablement participé à leurs activités de manière prolongée et/ou intense. Cinq d'entre eux avaient participé à la création de la SRF en 1968. Dix-sept d'entre eux avaient signé la pétition initiée par la SRF lors de la négociation de la loi du 3 juillet 1985 sur le droit d'auteur. Parmi eux, Bertrand Tavernier, Laurent Heynemann et Bertrand van Effenterre ont adhéré à la SRF dans les années 1970 et l'ont présidé cette organisation dans les années 1980 à l'occasion de la négociation de la loi du 3 juillet 1985. Ces trois cinéastes ont

ensuite rejoint l'ARP lors de sa création et y ont exercé des responsabilités dans les années 1990 et 2000. Ils ont enfin été élus au conseil d'administration de la SACD. Six des présidents de la SACD et de l'ARP avaient préalablement présidé la SRF. Dans les extraits d'entretiens suivants, Bertrand Van Effenterre et Jacques Fansten racontent comment ils se sont engagés sans discontinuer dans les organisations professionnelles depuis les années 1970. Leurs discours montrent que leur accès à la direction de l'ARP puis de la SACD a été favorisée par le capital social et les connaissances qu'ils ont accumulés au fil de leurs engagements dans les luttes professionnelles, ainsi que le goût qu'ils ont développé pour cette forme de « militantisme » :

« Jacques Fansten : J'ai tout le temps été dans les organisations. A la fin des années 1970, on avait créé un truc qui s'appelait le Mouvement des réalisateurs de télévision, parce qu'à l'époque je faisais beaucoup de télé. J'étais un de ceux qui l'avaient créé. C'était un truc qui voulait bousculer un petit peu les habitudes syndicales qui nous paraissaient un peu figées, qui a eu une durée de vie de quelques années. Je n'ai pas été dans les tout premiers fondateurs mais très vite j'ai été beaucoup impliqué dans l'ARP, dont j'ai été un des piliers pendant longtemps. Et puis naturellement à un moment je me suis présenté au conseil d'administration de la SACD, où j'ai fait un premier mandat de trois ans. (...) la dernière année j'ai été vice-président cinéma et peu à peu je me suis impliqué dedans et quand j'ai fait mon deuxième mandat j'ai naturellement... enfin c'est, voilà. En imaginant pas au départ que j'allais le faire pendant des années parmi les plus prenantes qu'ait connues la SACD.

« Doctorant : D'accord. Et au sein de l'Association des Réalisateurs Producteurs, l'ARP, quelles étaient vos activités ?

« Jacques Fansten : J'ai été au conseil, au bureau, j'en ai été un peu vice-président, pratiquement tout le temps. Et une des activités phares de l'ARP c'est les rencontres de Beaune puis de Dijon, qui sont chaque année des rencontres européennes qui sont devenues un lieu clé de la vie politique autour du cinéma, et plus généralement de la culture. Beaucoup de monde vient, et c'est là qu'on a inventé le concept de diversité, enfin d'exception culturelle au départ. C'est un des lieux où s'est imaginée la riposte graduée qui est devenue... (...) cette année à Dijon c'est la première année depuis vingt ans où je n'animais pas un des débats¹⁴⁵. »

Bertrand Van Effenterre a tenu un discours assez similaire, en insistant davantage sur les connaissances qu'il avait acquises lors de la négociation de loi du 3 juillet 1985 et qu'il a ensuite mobilisées lors de la création de l'ARP :

« Dès que je suis rentré en France, naturellement j'ai été à la Société des réalisateurs de films. Pour une raison : j'avais rencontré la SRF. Mon premier film, celui que j'avais fait en Suisse, a été sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs qui était la manifestation de la SRF, et moi j'avais 26 ans à l'époque, je ne connaissais absolument personne, et je suis arrivé à Cannes avec mon film, et je suis tombé dans une bande de gens absolument extraordinaires. Il y avait Jacques Doniol-Valcroze, qui était un metteur en scène, Jean-Daniel Simon, metteur en scène, [Jérôme] Kanapa, metteur en scène. Et ces gens-là, qui étaient à la tête de la SRF, qui s'occupait de la SRF, m'ont reçu... mais avec une fraternité hallucinante. (...) Quand je suis revenu en France naturellement j'ai été les voir à la SRF, et j'ai beaucoup milité à la SRF, pendant une dizaine d'années je pense. En particulier au moment de la loi sur le droit d'auteur, qui a été un des combats que j'ai menés avec Laurent [Heynemann], qui était un combat difficile. Et puis moi je continuais ma carrière de réalisateur-producteur. Et à un

¹⁴⁵ Entretien avec Jacques Fansten, 2011.

moment donné j'étais plus en harmonie avec la position des réalisateurs qui étaient uniquement des réalisateurs. J'ai senti qu'il y avait un décalage. (...) Et c'est à ce moment-là que j'ai rencontré Claude Berri. On a commencé par beaucoup se disputer. Et finalement lui il avait envie de fédérer les réalisateurs-producteurs, et moi je lui ai apporté l'idée, parce qu'à travers le travail que j'avais fait sur la loi de 1985, de 1982 à 1985, j'avais eu l'intuition que la copie privée – dont maintenant tout le monde parle, mais à l'époque personne savait ce que c'était – allait générer beaucoup de recettes. Et je lui avais expliqué qu'on pouvait probablement, que le nerf de la guerre d'une organisation, est forcément les sous. Parce qu'on est d'autant plus efficace qu'on a un peu de moyens, pas beaucoup mais un peu de moyens. Et que les droits d'auteur, les droits de copie privée, que nous on avait comme producteurs et comme auteurs, on pouvait les rassembler quoi. Et c'est comme ça qu'avec Claude on a créé l'ARP. Et après j'ai milité à l'ARP longtemps. J'étais pratiquement tout le temps au conseil d'administration, oui j'étais tout le temps au conseil d'administration. Et à un moment donné la SACD m'a demandé de me présenter. Je me suis présenté à la SACD où j'ai passé trois ans au conseil d'administration. Mais si vous voulez j'ai... Je crois qu'on est une génération, que ce soit [Jacques] Fansten, je crois que vous avez rencontré, mais surtout Laurent [Heynemann] – Fansten moins, il a été moins militant – on est une génération de militants et on a toujours considéré qu'une partie de notre métier c'était de militer pour la défense de la création et pour la défense – pas de nos films hein – pour la défense des principes de la création cinématographique. Et on est très surpris que la génération d'après ne milite pas comme nous. [Rires]. Voilà : on est tombés dans la marmite¹⁴⁶. »

Les porte-paroles de la DGA dans les luttes autour de la propriété cinématographique sont également nombreux à s'être longuement investis au sein de cette organisation. Elliot Silvertein, qui a participé à la plupart des auditions parlementaires consacrées à la colorisation des films et à la ratification de la Convention de Berne par les Etats-Unis, avait préalablement été à l'initiative des négociations autour des *creative rights* dans les années 1960 puis membre de son conseil d'administration et de son comité sur les *creative rights*. Avant d'encourager les parlementaires à lutter contre le téléchargement illégal, le président de la DGA Taylor Hackford a participé aux activités de la guildes pendant trente ans¹⁴⁷. Un autre représentant de la DGA, Steven Soderbergh, a été vice-président de cette organisation entre 2004 et 2013, cofondateur et président de son comité du cinéma indépendants, et coprésident de son comité des *creative rights*¹⁴⁸. Ces trois réalisateurs ont été récompensés du prix Robert B. Aldrich, qui récompense les services rendus à la DGA et permet ainsi d'identifier les cinéastes les plus investis dans cette organisation. Ce prix a également été décerné à un autre participant aux luttes autour du droit moral des années 1980 et 1990, Arthur Hiller, ainsi qu'à plusieurs membres du conseil d'administration de la guildes lors des négociations des lois HADOPI, PIPA et SOPA : Michael Apted (qui a présidé la guildes entre 2003 et 2009), Gilbert Cates (président entre 1983 et 1987),

¹⁴⁶ Entretien avec Bertrand van Effenterre, 2011.

¹⁴⁷ Terrence Rafferty, « The Director's Chair » [en ligne], *DGA Quarterly*, automne 2015, disponible sur <http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1504-Fall-2015/DGA-Interview-Taylor-Hackford.aspx>, page consultée le 26 mai 2017.

¹⁴⁸ Steve Pond, « Not the Retiring Type » [en ligne], *DGA Quarterly*, automne 2014, disponible sur <http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1404-Fall-2014/DGA-Interview-Sтивен-Soderbergh.aspx>, page consultée le 26 mai 2017.

Paris Barclay (président depuis 2013), Jeremy Kagan et Edwin Sherin¹⁴⁹. Parmi les signataires de la pétition de Creative Future, on trouvait plusieurs membres de ses comités de cinéastes indépendants, ainsi que Bill Duke qui avait été membres de ses comités des *creative rights*, des réalisateurs de télévision et des réalisateurs de la côte ouest.

En France au moins, cet investissement durable dans les luttes et organisations professionnelles implique une adhésion aux principales revendications des sociétés d'auteurs et tout particulièrement de la première et principale d'entre elles : la défense du droit d'auteur. Comme on l'a vu, il s'agissait de la revendication fondatrice de la SRF, de l'ARP et de la SACD, qui n'ont eu de cesse de le défendre depuis leur création. En retour, la participation prolongée aux activités des sociétés d'auteurs est susceptible de renforcer l'adhésion des réalisateurs au droit d'auteur, notamment *via* la fréquentation d'autres cinéastes et de professionnels du droit croyant en sa légitimité et à travers des luttes contre d'autres acteurs contestant les revendications des réalisateurs (comme les organisations de producteurs français et américains). Les relations d'interconnaissances et d'amitié nouées au sein des organisations de cinéastes sont également propice à leur action collective et à leur solidarité dans les luttes professionnelles. Si un certain nombre de membres de la SRF semblent avoir critiqué la loi HADOPI au sein de l'organisation, peu d'entre eux se sont désolidarisés publiquement de l'organisation. Dans les deux extraits d'entretien suivant, un membre du conseil d'administration de l'ARP et un délégué général de la SRF, Cyril Cessau, comptent le droit d'auteur parmi les revendications les plus consensuelles des membres de leurs organisations. Le premier explique également que les membres de l'ARP se sont montrés solidaires malgré certaines divergences de vue.

« [Au sein de l'ARP] dans tous les débats, il y a des positions pas forcément convergentes, mais à l'arrivée quand une décision est prise on est tous derrière cette décision, et l'exemple d'HADOPI est un très bon exemple par exemple. Parce que derrière HADOPI il y a le droit d'auteur. HADOPI c'est un mot, mais le concept de droit d'auteur et la façon dont il doit se transformer ou pas, la façon dont il doit se faire respecter ou pas, est quelque chose qu'on partage tous mais on n'a pas forcément les mêmes solutions à proposer. Et voilà. Donc la raison pour laquelle on s'est tous rangés, on a tous accepté de signer pour HADOPI et de la défendre, c'est pas un oui d'adhésion massive, c'est un oui pour qu'on désigne, que la loi prenne ses responsabilités¹⁵⁰. »

« il y a ce qui fait lien commun. C'est-à-dire que régulièrement les débats de la SRF, quand on reprend les archives – moi j'ai relu tous les PV de CA sur des années – ou ce que je vis sur quelques mois, c'est assez simple : ce qui fait lien, ce qui fait encore ciment, c'est des idées très généreuses qui sont là dès la fondation : "il n'y a qu'un cinéma". Il y a deux ou trois slogans comme ça : "tous les films naissent libres et égaux entre eux", "la liberté

¹⁴⁹ Pour une liste des récipiendaires de ce prix de sa création en 1984 à 20013, voir « Michael Apted: 2013 Robert B. Aldrich Award » [en ligne], 17 décembre disponible sur <https://www.dga.org/News/Guild-News/2013/Jan-2013/Awards-Apted-Aldrich.aspx>, page consultée le 26 mai 2017.

¹⁵⁰ Entretien avec Dante Desarthe, 2011.

d'expression, la liberté de création", le droit d'auteur, le statut du réalisateur, sa rémunération, voilà. Donc vous votre sujet, votre angle sur le droit d'auteur est évidemment un des ciments de cette diversité au sein de la SRF, mais aussi un des ciments d'alliance plus ou moins spontanée, d'alliance plus ou moins forte avec les autres organisations. Il y a des unions sacrées autour de cette question. Pour des raisons parfois tout à fait profondes politiquement, parfois pour des raisons plus... pragmatiques, conjoncturelles, voilà¹⁵¹. »

L'investissement au sein des organisations professionnelles implique et permet l'acquisition de savoirs et de savoir-faire particuliers. Certains de ces savoirs et savoir-faire relèvent d'une « compétence politique » et d'un « capital militant » non spécifique aux organisations cinématographiques, comme des talents d'orateur et de négociateur¹⁵². Un président de l'ARP qui avait d'abord été élu au conseil d'administration de la SRF a par exemple expliqué qu'il avait eu la chance de savoir parler à un large auditoire sans en avoir peur, contrairement à d'autres cinéastes¹⁵³. Les connaissances les plus utiles au sein des organisations professionnelles concernent le métier de cinéaste et le monde du cinéma. Leurs membres et élus ont pu acquérir certains de ces savoirs dans le cadre des activités professionnelles, à travers leurs recherches de financements publics et privés, la négociation de leurs contrats, la perception de leurs rémunérations, ou leur participation à la diffusion et à la promotion des films. Mais les élus des sociétés d'auteurs y acquièrent aussi des connaissances distinctes de celles qu'impliquent leurs métiers, comme l'a expliqué en entretien une coprésidente de la SRF, Chantal Richard. Cette dernière a évoqué des connaissances à la fois juridiques et économiques en précisant qu'elles étaient distinctes de celles qu'elle avait acquise en tant que réalisatrice et plus proche de celles des producteurs de films. Chantal Richard évoque aussi une relative spécialisation des tâches et champs de compétences des élus de la SRF en fonction de leurs compétences, de leurs préférences et de leurs carrières :

« [La SRF] devient une école de formation. Tu arrives pour une raison, tu t'intéresses à d'autres, tu prends des dossiers en main, tu découvres énormément de choses. Tu ne comprends même pas comment ça se fait que tu ne t'y es pas intéressée avant. Et puis petit à petit la parole que tu portes, la façon que tu as de politiquement comprendre les choses, fait qu'à un moment les gens se reconnaissent dans ce que tu dis, et te demandent de les représenter pour un temps x. (...) Les premiers dossiers sur lesquels j'ai travaillé sont tous les dossiers qui avaient trait – c'est normal parce que j'arrivais entre guillemets de l'exploitation – de tout ce qui avait trait à la diffusion, à la distribution, à l'agitation culturelle autour des films, l'éducation à l'image, tous ces lieux qui étaient aussi en train d'être mis en danger. Et ce lien entre nous et le reste du monde qui était de plus en plus fragilisé. Ça a été les premiers dossiers sur lesquels j'ai bossé parce que c'est des dossiers que je connaissais d'avance. Et petit à petit je suis passée à d'autres dossiers, des dossiers économiques des dossiers plus lourds. Surtout ce qui me passionne aujourd'hui c'est une pensée politique du

¹⁵¹ Entretien avec Cyril Seassau, le 25 mars 2011.

¹⁵² Voir Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. 463-541 ; Frédérique Matonti et Franck Poupeau, « Le capital militant. Essai de définition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2004, vol. 155, n° 5, p. 4-11.

¹⁵³ Entretien avec Jean-Paul Salomé, 2011.

cinéma. C'est beaucoup sur ça que je travaille plus que sur des dossiers d'ordre technique. Après c'est aussi, on est trois coprésidents, il y a un bureau. Il y a des choses qui s'équilibrent en fonction de nos goûts, de là où on est dans le cinéma, de nos capacités parce qu'on n'est pas tous capables de prendre tout en charge. Parce que c'est quand même autre chose de faire des films. C'est des compétences d'ordre aussi intellectuel, qui se développent, qui grandissent et on n'est pas tous là au même endroit. Par exemple. La grande différence et qui parfois nous rend fragile entre nous et un syndicat de producteur c'est que les dossiers d'un syndicat de producteur ce sont les dossiers courants d'un producteur. Nous non. C'est à dire que quand on se met à travailler le droit d'auteur européen, les équilibres entre les droits, le moment où ils arrivent dans le rendu des comptes etc., eux c'est leur travail de tous les jours, nous c'est juste une totale découverte. Alors il se trouve que certains ont plus d'appétence à ça, pour s'y mettre, plus de compétences aussi, parce que les chiffres ne les rebutent pas. Enfin plein de choses quoi. Actuellement je trouve que c'est bien. La SRF a un vrai équilibre. Chacun a développé des compétences un peu différentes. Quand il s'agit par exemple de la convention collective, il faut travailler des compétences juridiques de droit du travail, il faut se coller des documents. C'est énorme¹⁵⁴. »

L'observation de six réunions du conseil d'administration de la SRF, qui se sont tenues entre avril 2011 et avril 2012, permet de donner un ordre d'idée plus précis de la nature des connaissances qui peuvent être acquises et mobilisées par les cinéastes au sein des organisations professionnelles. Les participants ont discuté de nombreuses normes juridiques portant non seulement sur le métier de réalisateur, mais aussi sur le fonctionnement de toute la chaîne de production et de diffusion des films : la loi HADOPI, les législations française et européenne sur le droit d'auteur, le droit européen de la concurrence et ses relations avec les aides publiques nationales, les normes de l'agrément du CNC qui conditionne l'accès à des aides publiques, les normes de la chronologie des médias qui réglementent les diffusions de films sur leurs différents supports, la qualification juridique des fonds du CNC et la convention collective du cinéma qui concerne l'ensemble des salariés. Outre ces questions juridiques et souvent en relation avec elles, les participants aux conseils d'administrations de la SRF ont discuté de l'économie et des politiques publiques du cinéma. Ils ont notamment abordé le financement et la diffusion des films (long-métrage de fiction, documentaire, court-métrage), la transition numérique des équipements des salles de cinéma, la répartition des aides du CNC entre « gros » et « petits films » ou « films puissants » et « films fragiles », le financement de la Fémis, les conditions de rémunération des réalisateurs (sous forme de droit d'auteur et de salaire). Plusieurs de ces discussions étaient menées à partir d'études menées par la SRF, par d'autres sociétés d'auteurs et par le CNC. A la faveur de la campagne présidentielle de 2012 et d'échanges entre des membres de la SRF et les conseillers des partis politiques, les participants au conseil d'administration de la SRF ont également discuté des programmes des partis politiques concernant le financement du cinéma et la lutte contre le téléchargement illégal. Les

¹⁵⁴ Entretien avec Chantal Richard, 2012.

discussions les plus spécifiques aux organisations professionnelles concernaient leur fonctionnement et leurs négociations avec d'autres organisations du cinéma. Lors des discussions autour de la négociation de la convention collective du cinéma, ils ont abordé les revendications de trois syndicats de producteurs et de quatre plusieurs syndicats de salariés. Entre 2001 et 2009, pendant que se négociaient les lois anti-téléchargement, l'ARP a organisé six débats sur le droit d'auteur, internet et la piraterie dans le cadre de ses rencontres annuelles de Dijon¹⁵⁵. D'autres débats portaient sur la diversité culturelle en Europe et dans le monde, sur les nouvelles règles de l'économie du cinéma, ou encore sur les relations entre le droit de la concurrence et les politiques culturelles.

Les élus des sociétés d'auteurs acquièrent des connaissances sur l'économie et le droit du cinéma auprès de leurs pairs, mais aussi des dirigeants d'autres organisations d'auteurs et de producteurs, des chefs d'entreprises, et des dirigeants administratifs et des conseillers juridiques des sociétés d'auteurs. Ces derniers jouent un rôle très important dans la transmission des savoirs les plus techniques ou spécialisés. Ce type de savoirs peut également être transmis par des experts sollicités par les organisations professionnelles. A Dijon, les élus et membres de l'ARP purent discuter avec un spécialiste du droit de propriété intellectuelle, Pierre Sirinelli, qui était professeur de droit privé à l'Université Paris 1, auteur d'un rapport sur la lutte contre la contrefaçon sur internet pour le compte du ministère de l'Economie et qui présidait plusieurs groupes d'intérêts dont l'Association littéraire et artistique internationale¹⁵⁶. Les élus de l'ARP purent également discuter avec les économistes Alexis Dantec (membre du Groupe d'économie mondiale de Science Po et directeur de sociétés de production cinématographiques) et Dominique Roux (membre du Conseil stratégique des technologies et de l'information, du Cercle des économistes, enseignants à Science Po et Dauphine et PDG de Bolloré télécom). Pendant l'examen de la loi HADOPI en 2009, l'ARP a organisé pour ses membres un atelier visant à « mieux cerner les enjeux économiques liés à internet, (...) l'économie des éditeurs et hébergeurs de contenus, leurs contraintes juridiques et techniques, leur perspectives de développement et leur perception de l'accès à la création à l'ère numérique »¹⁵⁷. L'un de leurs

¹⁵⁵ Voir le programme des rencontres de Dijon, disponible sur <http://www.rencontres-cinematographiques-de-dijon.fr/archives/>, page consultée le 26 mai 2017.

¹⁵⁶ Au moment de la négociation de la loi HADOPI, Pierre Sirinelli était le directeur du Centre d'Etudes et de Recherche en Droit de l'Immatériel, le président de l'Association pour la protection internationale du droit d'auteur, le vice-président de l'Association littéraire et artistique internationale, ainsi qu'un membre du Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique du ministère de la Culture et de l'Autorité de régulation des mesures techniques. Voir Guillaume Champeau, « Mais à quelle heure le Professeur Sirinelli se couche-t-il ? » [en ligne], *Numerama*, disponible sur <http://www.numerama.com/magazine/12102-mais-a-quelle-heure-le-professeur-sirinelli-se-couche-t-il.html>, page consultée le 26 mai 2017.

¹⁵⁷ « Rapport d'activité. Société civile l'ARP. Assemblée générale ordinaire du jeudi 24 juin 2010 », rapport cité.

intervenants était le directeur de Dailymotion, Martin Rogard, par ailleurs fils de Pascal Rogard. Tous ces experts étaient favorables à la lutte contre le téléchargement illégal. Les propos de Pascal Rogard et d'un membre du conseil d'administration de l'ARP montrent que les décisions des dirigeants administratifs et juristes des sociétés d'auteurs peuvent être légitimées par le choix des connaissances transmises aux réalisateurs et par la reconnaissance de leur expertise :

« Les gens qui font des films ne sont pas censés connaître tous les principes du droit. On leur expliquait ce que c'était que la réponse graduée, comment on allait faire fonctionner ça, Après ils s'imprègnent de ça et ils le comprennent, chacun le réexplique à sa manière, mais c'est tout un travail de pédagogie. C'est normal : nous, moi, quand l'HADOPI est arrivée, je connaissais tout puisque j'avais travaillé un an avec les fournisseurs d'accès à internet et des tas de trucs¹⁵⁸. »

« il y a des gens très bien à l'intérieur de l'ARP, que ce soit la DG [déléguée générale] Florence Gastaud ou maintenant Eric qui est le délégué général adjoint qui vient du CNC, du département juridique du CNC, qui sont très au fait. Il y a des intervenants aussi. Quand il y a des questions pointues. Il y a eu beaucoup de questions très pointues sur justement internet, la façon dont ça évoluait, la façon dont juridiquement ça pouvait exister à l'intérieur des frontières, en dehors des frontières, est-ce qu'il y avait un internet territorial ou pas. On a fait appel à des intervenants extérieurs et juridiques et techniques, qui nous ont briefés. Et en fait ce qui est très bien c'est comme une formation continue en fait. On est au fait de... Il y a tous les débats en ce moment très très très intéressants sur la digitalisation des œuvres d'une part, y compris les œuvres de patrimoine, et aussi la numérisation des salles, où on est un peu en pointe... Voilà, on fait appel à des intervenants extérieurs, il y a beaucoup de réunions pour se mettre à la page¹⁵⁹. »

Les savoirs acquis au sein des sociétés d'auteurs ont donc pu légitimer la loi HADOPI auprès de leurs élus. Ils ont également permis à ces derniers de justifier leurs prises de position et sans doute accru leur sentiment de légitimité à intervenir dans la lutte contre le téléchargement illégal¹⁶⁰. A la différence de plusieurs réalisateurs anti-HADOPI, aucun réalisateur pro-HADOPI n'a hésité à accorder un entretien au motif d'un manque de compétences. Les réalisateurs pro-HADOPI interrogés ont avancé de nombreuses justifications en faveur de cette loi, dont la plupart étaient mentionnés dans leurs pétitions. Tandis que les réalisateurs anti-HADOPI avaient plutôt tendance à évoquer leurs propres expériences de cinéastes, les réalisateurs pro-HADOPI ont eu plutôt tendance à évoquer les conséquences (supposée) du téléchargement sur l'ensemble des réalisateurs et sur l'économie du cinéma. Ils ont mobilisé des connaissances sur d'autres normes juridiques et notamment sur la chronologie des médias. Les plus expérimentés des réalisateurs pro-HADOPI ont également justifié et légitimé leur engagement en faveur de la loi HADOPI en le plaçant dans le prolongement de leurs luttes en faveur du droit d'auteur ou de l'exception culturelle.

¹⁵⁸ Entretien avec Pascal Rogard, 3 mai 2011.

¹⁵⁹ Entretien Dante Desarthe, le 21 mars 2011.

¹⁶⁰ Sur les compétences mobilisées par les professionnels hollywoodiens pour justifier leur engagement contre la guerre en Irak, voir V. Roussel, *Art vs war, op.cit.*, p. 181-184.

Les organisations professionnelles permettent aux cinéastes qui y sont le plus investis de développer à la fois un intérêt pour leurs luttes et des compétences spécifiques à ces luttes. Certains des cinéastes les plus « militants » se sont engagés dans les sociétés d'auteurs à la faveur d'engagement antérieurs dans des associations et des organisations politiques ou syndicales dans le cadre desquels ils ont pu développer à la fois un goût pour le militantisme et des compétences politiques et syndicales¹⁶¹. C'est le cas d'au moins cinq cinéastes interrogés, dont certains ont précisé qu'ils avaient appartenu à la CGT, à la Ligue communiste révolutionnaire, à des organisations féministes ou aux scouts. Deux présidents de la SACD cités ci-dessous, qui avaient d'abord milité au sein de la SRF puis de l'ARP, ont placé leurs luttes professionnelles dans le prolongement d'engagements politiques et associatifs de jeunesse. L'un d'entre eux indique qu'il pouvait reconnaître les qualités d'orateurs d'ancien militants politiques :

« On naît avec des gènes. Ce qu'on se dit de temps en temps avec quelques-uns, c'est qu'on a le gène du militantisme, ou en tout cas le goût de s'intéresser aux choses collectives. Donc moi c'est vrai que de tout temps je me suis impliqué dans les activités. D'un côté je suis intéressé par la vie politique, mais d'un autre côté mon militantisme se trouve, en tout cas depuis l'âge adulte, essentiellement autour de préoccupations disons, au sens le plus large, professionnelles, autour de la culture. Donc j'ai tout le temps été dans les organisations¹⁶². »

« Petit à petit mes qualités associatives que j'avais nourri à mon berceau de Nouvelles Frontières elles sont ressorties tout de suite quoi : je sais parler en public, je sais me taire, je sais donner la parole, je sais essayer de trouver des solutions quand quinze personnes parlent. Voilà, c'est des qualités qui... J'avais appris la musique avant les autres quoi, c'est tout. Et d'ailleurs on voit ça : les gens qui ont fait de la politique, que ce soit au PC dans cette période-là ou les gauchistes qui ont été dans des mouvements comme la Ligue, on les voit tout de suite hein, on les ressent parce que voilà, ils savaient parler quoi. Et donc je suis devenu président de la SRF parce qu'il fallait en trouver hein, il fallait bien¹⁶³... »

D'autres élus de la SRF et de l'ARP ont au contraire présenté leur engagement dans les sociétés de réalisateurs comme leur première et unique expérience du militantisme. Certains d'entre eux ont précisé qu'ils avaient commencé à s'investir dans les organisations professionnelles suite aux sollicitations de leur entourage professionnel et l'un d'entre eux d'une épouse plus militante que lui – soit deux modes d'entrée dans un syndicat déjà observés par Bruno Duriez et Frédéric Sawicki dans le cas de la CFDT¹⁶⁴. Les nombreuses coopérations entre les signataires des pétitions pro-HADOPI suggèrent que l'engagement au sein des organisations professionnelles de réalisateurs est favorisé par l'existence de réseaux

¹⁶¹ Sur la constitution de compétences militantes mobilisables et transférables dans différentes organisations, voir F. Matonti et F. Poupeau, « Le capital militant. Essai de définition », art cit.

¹⁶² Entretien avec un Jacques Fansten, 2011.

¹⁶³ Entretien avec Laurent Heynemann, 2011.

¹⁶⁴ Bruno Duriez et Frédéric Sawicki, « Réseaux de sociabilité et adhésion syndicale. Le cas de la CFDT », *Politix*, 2003, vol. 16, n° 63, p. 17-51.

professionnels préexistants et peut participer de la constitution de tels réseaux (voir le graphique 8.3). L'enrôlement au sein des sociétés d'auteur pourrait aussi être favorisé par des interconnaissances et solidarités d'école : dix signataires des pétitions pro-HADOPI étaient d'anciens élèves de l'IDHEC. C'était aussi le cas d'environ 25 signataires de la pétition initiée par la SRF au moment de la négociation de la loi du 3 juillet 1985. Les membres des organisations professionnelles qui n'ont pas été formés dans une école de cinéma prestigieuse y trouvent des occasions alternatives de sociabilité et de constitution d'une identité et d'un capital social professionnels. Un membre de l'ARP explique qu'il n'avait jamais milité et distingue son engagement dans cette organisation d'une forme de militantisme :

« C'est la première fois que je militais, et j'appellerais même pas ça militer, parce que... C'est juste être acteur de la politique de son métier. C'est pas du militantisme. Parce que ce qui m'intéresse c'est la discussion au moins autant que la position. Je pense que le militantisme c'est "on a une position on la défend, et on lutte". Le mot de lutte je l'aime bien hein, mais je pense pas que ce soit ça que je fais. Je pense que j'essaye d'être un acteur de la réflexion, et j'essaye... Voilà. Et aussi un truc qui est très important pour moi c'est, comme je vous disais, c'est une forme de convivialité, m'apercevoir que je peux discuter avec des gens, être d'accord ou pas d'accord avec des gens dont j'admire le travail ou au contraire dont j'aime pas forcément le travail. Mais au moins il y a quelque chose qui nous réunit. Ça c'est important aussi¹⁶⁵. »

L'anti-corporatisme des opposants à la lutte contre le téléchargement illégal

Les sociétés d'auteurs coproduisent des militants du droit d'auteur mais font aussi l'objet de dénonciations. A quelques exceptions près, les opposants à la loi HADOPI n'étaient pas membres ou ne s'étaient pas investis au sein des organisations de réalisateurs. En France, leur action collective a été rendue possible par l'intervention du fils d'un producteur de film et du capital social de son père. Les cinéastes engagés contre la répression du téléchargement illégal se sont également exprimés à la faveur de leur attitude critique à l'égard des sociétés d'auteurs. Cette attitude était elle-même favorisée par leurs trajectoires cinématographiques. Certains d'entre eux dépréciaient l'action collective et l'engagement politique de cinéastes au titre de leurs conceptions des relations entre cinéma et politique. D'autres critiquaient les organisations de cinéastes pour le pouvoir qu'y exerçaient les cinéastes économiquement dominants, leur collusion avec les producteurs de films et les contraintes qu'elles imposaient aux cinéastes les moins bien financés.

La pétition de cinéastes, de producteurs et d'acteurs et d'actrices françaises a été initiée et en partie rédigée par Juan Branco, le fils du producteur Paulo Branco. Son initiative a été

¹⁶⁵ Entretien Dante Desarthe, 2011.

favorisée par sa formation et son engagement politiques, ainsi que par la position de son père dans celui du cinéma. Comme il l'a expliqué en entretien, Juan Branco a d'abord été informée au sujet des lois DADVSI et HADOPI sur le site *PC INpact*, dont il a valorisé l'expertise sur l'économie d'internet et le droit d'auteur. C'est à la lecture de ce site et de réactions d'internautes sur son forum et ceux d'autres cite que Juan Branco aurait commencé à considérer la loi HADOPI comme une « aberration hallucinante ». Il présidait alors Jeune République, un *think tank* d'étudiants parrainé par des agents politiques opposés à la loi HADOPI : Jacques Attali, Dominique de Villepin et Christian Paul, porte-parole des députés socialistes opposés à la loi. Son engagement lui a valu d'être nommé conseiller d'Aurélie Filippetti lors de la campagne présidentielle de 2012, puis exclu de son cabinet au ministère de la Culture et de la Communication¹⁶⁶. Structurée par les divisions politiques autour de la loi HADOPI, l'initiative de Juan Branco l'a également été par les divisions et luttes économiques et esthétiques du champ du cinéma. Au moment de la négociation de cette loi, il présidait le ciné-club de Sciences Po et aurait envisagé une prise de position avec d'autres ciné-clubs avant de songer à solliciter ses relations familiales en réaction aux pétitions de la SACD. Dans l'extrait d'entretien suivant, il explique que sa pétition a été initiée en réactions aux pétitions pro-HADOPI. Il reproche à leurs signataires leur conformisme artistique et à l'ordre économique établi du cinéma français. Juan Branco a également critiqué le mercantilisme de réalisateurs et acteurs à très grand succès. Il oppose à ce conformisme et à ce mercantilisme les choix artistiques et professionnels des signataires de sa pétition. Rendue possible par les divisions et concurrences économiques et symboliques du cinéma, l'intervention de Juan Branco a ainsi permis que ces luttes se traduisent dans le débat autour de la loi HADOPI.

« Ce qui a vraiment déclenché [la prise de position] c'est une lettre de 33 réalisateurs de la SACD qui ont écrit au nom de la profession, donc de tous les réalisateurs, une lettre ouverte disant avec un ton vraiment vindicatif qu'il fallait vraiment adopter le texte plus vite, avec un vocabulaire très partiel et très violent et là je me suis dit "mais c'est quoi cette connerie quoi". Déjà ils s'expriment au nom de la profession, ils parlent avec une violence aberrante pour dire des choses absurdes (...) donc les échanges se sont faits aussi en disant qu'il y avait ce truc de la SACD, en se disant « il y a cette première lettre », on va se construire en opposition à ça. Parce qu'une autre chose c'était que les signataires de cette lettre étaient vraiment des réalisateurs qui sont par certains aspects, pour la très grande majorité, étaient vraiment des réalisateurs très installés, très conformistes, ou même pas forcément... Dans leur rapport au système évidemment mais aussi dans leur rapport à leur œuvre en général. Le confort que leur a donné le système les a progressivement installés dans un conformisme intellectuel et artistique qui crée une boucle, et qui en fait les porte à défendre naturellement tout texte défendant l'ordre établi sans aucune capacité à mettre en question cette économie. (...) des artistes qui représentent en fait une frange du cinéma français assez bien définie,

¹⁶⁶ Voir Anne Royer, « Hadopi : Juan Branco "inquiet" sur la volonté d'Aurélie Filippetti de changer les choses », *Les Inrockuptibles*, 24 mai 2012, disponible sur <http://www.lesinrocks.com/2012/05/24/actualite/hadopi-11262694/> (page consultée le 19 novembre 2014).

contre laquelle en fait les personnes qui ont signé cette lettre, mes treize premières et après les cinquante général... En tout cas les treize premières constituaient déjà quelque chose de relativement cohérent avec des gros noms et des petits noms, mais qui s'inscrivaient dans une démarche auteuriste et vraiment de remise en question permanente, même au niveau de leur carrière, même quand ils étaient arrivés au plus haut comme Catherine Deneuve, qui n'hésite pas à s'investir quand même dans des petits films et à prendre des risques, vraiment des risques assez importants au niveau artistique, pas forcément au niveau politique ou autre¹⁶⁷. (...) Il y avait, en tout cas on voyait apparaître, on a vu apparaître aussi dans la suite des débats une rupture fondamentale aussi entre deux visions de ce qu'est le cinéma, et qui à un moment déteignent sur la vision aussi du système. Il y avait ces deux visions, et après il y avait évidemment aussi des Luc Besson et des Kad Merad etc qui faisaient un troisième pôle et dont à la limite on ne s'occupait même pas. Parce que eux assument très clairement qu'ils sont là pour faire du fric, qu'ils n'ont aucune prétention artistique, ils le disent clairement, et donc à la limite ça ne pose pas de problème. C'est logique qu'ils s'inscrivent dans cette défense d'HADOPI, c'est presque caricatural quoi. »

Ce discours de Juan Branco est accordé à celui de son père, qui a lui aussi critiqué la lutte contre le téléchargement illégal au nom du cinéma économiquement dominé. Paulo Branco est un producteur de film très reconnu au pôle du « cinéma d'auteur » du champ du cinéma français et international. A partir du milieu des années 1970 et après avoir assuré la programmation du ciné-club des *Cahiers du cinéma* et travaillé comme distributeur et exploitant, Paulo Branco a produit près de trois cent films, dont ceux de cinéastes très réputés comme Raoul Ruiz, Manoel de Oliveira, Alain Tanner, Wim Wenders, Chantal Akerman et Philippe Garrel. Au moment de la négociation de la loi HADOPI, il produisait *Les Mystère de Lisbonne*, récompensé l'année suivante du prix Louis Delluc. Si les productions de Juan Branco furent suffisamment rentables pour qu'il se maintienne en activité pendant plusieurs décennies, ses films étaient produits le plus souvent à petits ou très petits budgets et souvent peu visibles en salles. En 2008, sa société a été placée en liquidation judiciaire. Dans une interview publiée peu après la mobilisation autour de la loi HADOPI, il regrettait que la « production indépendante » soit de plus en plus fragile économiquement et que le pouvoir de production soit passés aux mains de « financiers » et des programmeurs des chaînes de télévision¹⁶⁸. Comme son fils, Paulo Branco a dénoncé le caractère répressif de la loi HADOPI et présenté la « licence globale » comme une opportunité pour la production de films peu financés. Il envisageait que cette licence globale permette une redistribution des fonds au service de films difficiles à financer, ce qui « rendrait possible une invention qui n'existe plus ».

Tandis que les signataires des pétitions pro-HADOPI avaient été enrôlés dans les conseils d'administration des sociétés d'auteurs, la plupart des signataires de la pétition anti-HADOPI ont été mobilisés parmi les collaborateurs de Paulo Branco. Beaucoup d'entre elles

¹⁶⁷ Entretien avec Juan Branco, 20 janvier 2011.

¹⁶⁸ Voir Nicolas Azalbert, Stéphane Delorme, « De l'audace ! Entretien avec Paulo Branco », in *Les Cahiers du cinéma*, n°667, mai 2011, p. 103-112.

et eux avaient aussi coopéré avec Christophe Honoré, qui a apporté quelques modifications à une première version du texte de la pétition rédigée par Juan Branco. Paulo Branco a produit des films réalisés par huit cinéastes anti-HADOPI, soit la plupart d'entre eux¹⁶⁹. Plusieurs des réalisateurs et réalisatrices anti-HADOPI avaient collaboré sur certains films. Christophe Honoré est celui qui a collaboré avec le plus d'autres cinéastes anti-HADOPI. Il a réalisé des films interprétés par Brigitte Rouan (*Les Chansons d'amour*), Gaël Morel (figurant dans *Les Chansons d'amour*) et Jean-Pierre Limosin (*Tout contre Léo*). Christophe Honoré a également coscénarisé des films réalisés par Gaël Morel (*Le Clan* et *Après lui*) et Jean-Pierre Limosin (*Novo*). Sylvain Monod a été le directeur de production de *Ma Mère*, écrit et réalisé par Christophe Honoré. D'autres cinéastes anti-HADOPI avaient travaillé sur de mêmes films. Par exemple, Brigitte Rouan a collaboré avec Laurence Ferreira Barbosa, Santiago Amigorena et Gaël Morel. Tous les acteurs et actrices signataires de la pétition avaient joué dans des films réalisés par Christophe Honoré et certains d'entre elles et eux avaient tourné avec d'autres cinéastes anti-HADOPI, comme Jeanne Balibar avec Laurence Ferreira Barbosa et Catherine Deneuve avec Gaël Morel. La publication de la pétition dans *Libération* était possible grâce au capital symbolique et la notoriété de plusieurs de ses signataires (dont Catherine Deneuve), ainsi que par l'opposition de journalistes à cette loi promue par la droite et dénoncée par le Parti socialiste. Une fois parue, la pétition a été signée par d'autres collaborateurs de Paulo Branco, deux membres de la SRF (Nadia El Fani et Luc Wouters), ainsi que la présidente de Light Cone, Gisèle Rapp-Meichler.

L'initiative de Juan Branco, sa dénonciation du « corporatisme » et son recours à une forme d'intervention peu coûteuse en ressources politiques et militantes ont permis l'engagement de cinéastes qui étaient dans l'ensemble peu expérimentés en matière de luttes professionnelles. Parmi les signataires de la pétition, seules Chantal Akerman et Brigitte Rouan étaient membres de l'ARP et elles n'avaient jamais fait partie de son conseil d'administration. Seuls Luc Wouters et Nadia El Fani se sont investis au sein de la SRF, cette dernière ayant été élue à son conseil d'administration en 2008. Les raisons de ce non-engagement au sein des organisations professionnelles varient selon les cinéastes. Au début de leurs carrières, Gaël Morel et Christophe Honoré avaient critiqué l'engagement collectif des cinéastes au service de causes politiques et sociales. Lors d'une interview diffusée sur France Culture, Gaël Morel avait

¹⁶⁹ Il s'agit de Chantal Akerman (*La Captive* et *Demain on déménage*), Santiago Amigorena (*Quelques jours en septembre*), Mário Barroso (*Le Miracle selon Salomé*), Laurence Ferreira Barbosa (*Les gens normaux n'ont rien d'exceptionnel*) Christophe Honoré (*Dans Paris* et *Les Chansons d'amour*), Jean-Pierre Limosin (*Gardiens de la nuit*) Sylvain Monod (*On a très peu d'amis*) et Gaël Morel (*Notre Paradis*).

déclaré qu'il ne s'était pas joint à une mobilisation de cinéastes pour la défense des sans-papiers et qu'il était été « très énervé par les artistes qui signent des manifestes ». Il considérait que « quand on est artiste, on n'a pas à signer une pétition mais à faire exister le monde dans sa diversité ». Dix ans avant de signer la pétition anti-HADOPI et alors qu'il n'était encore que chroniqueur pour les *Cahiers du cinéma*, Christophe Honoré avait critiqué l'engagement des « cinéastes citoyens » dans des luttes politiques et sociales, les sociabilités entre cinéastes engagés et leur mobilisation en tant que « représentants d'une catégorie socioprofessionnelle » - autant d'éléments dont ils craignaient les conséquences pour la valeur esthétique du cinéma français :

« Parce que je ne peux pas lire "Cinéastes citoyen" sans soupirer. Qu'on me comprenne bien, je partage leur engagement pour la cause des sans-papiers, j'admire l'à-propos et l'efficacité de la pétition du 12 février, mais je suis fatigué, depuis, des échos médiatiques de cette action. Fatigué d'entendre des cinéastes raconter l'aventure comme des adolescentes qui, au retour d'une colo, ou de la fête des JMJ, s'excitent à vous persuader qu'elles ont vécu là une expérience proprement exceptionnelle, des rencontres exceptionnelles et des relations d'êtres à êtres, comment dire : exceptionnelles. Et triste quand je lis une interview d'Arnaud Depleschin qui s'enlise face à Bourdieu, en tentant d'expliquer que la différence entre ses parents et lui réside dans le fait que lui n'achètera jamais une table en bois massif. Et effrayé par ce concept même de cinéaste citoyen, car ça veut dire quoi, à la fin, un cinéaste citoyen ? Un cinéaste qui a des droits et des devoirs envers la République ? Pourquoi les cinéastes français ont-ils besoin de se définir comme un groupe social à part entière ? Comment éviter d'être bien-pensant quand on parle au nom d'un vote majoritaire ? Et j'ai peur des films qui vont suivre, j'ai peur de films responsables et concernés où je devrais accéder à une place de spectateur modèle, là, au premier rang, parmi les bons élèves, ceux qui participent activement aux cours leur étant destinés.

(...) Oui, j'attends le retour des voyous, égoïstes et suicidaires. Et je me fous de savoir si Marion Vernoux est devenue la meilleure copine de Pascale Ferran. Et même si le mot sonne énorme, je réclame le droit, en tant que spectateur, d'être confronté à des artistes et non à des représentants d'une catégorie socio-professionnelle. Des artistes qui m'en mettent plein la vue, insupportables d'égotisme et de prétention, irresponsables, indignes, qu'importe ! Mais surtout qu'on ne me fasse pas la morale... J'ai tellement hâte d'aimer les films français¹⁷⁰. »

Ce point de vue n'était pas partagé par tous les cinéastes anti-HADOPI. Laurence Ferreira Barbosa et Sylvain Monod ont plutôt expliqué leur distance aux organisations professionnelles par un manque d'intérêt et d'expérience du militantisme. Sylvain Monod a expliqué qu'il n'avait pas fait partie de la SRF car il était aussi et surtout directeur de production et qu'il « n'était pas très militant », même s'il avait adhéré au Parti socialiste et été membre d'ATTAC¹⁷¹. Laurence Ferreira Barbosa a quant à elle associée son non-engagement à la SRF à un manque de goût, de compétences et de temps pour le militantisme, que ce soit dans les

¹⁷⁰ Christophe Honoré, « La triste moralité du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n°521, février 1998, p. 4-5.

¹⁷¹ Entretien avec Sylvain Monod, 2011.

organisations cinématographique ou ailleurs. Elle a associé ce manque de goût pour les intrigues et les luttes de pouvoir au souvenir du militantisme de son père.

« Doctorant : Est-ce que vous faites partie d'organisations d'auteurs comme la SRF ou...

« Laurence Ferreira Barbosa : Non, non. Je fais partie de rien du tout : je suis pas à la SRF et je...

« Doctorant : Vous avez déjà été sollicitée pour en faire partie ou...

« Laurence Ferreira Barbosa : Oui, la SRF oui, oui oui. Mais en fait j'ai beaucoup de réticence à m'engager dans une vie un peu militante. Un côté militant, en tout cas de lutter... En même temps je reconnais que tout ce qui se fait en faveur des réalisateurs et des auteurs, j'en bénéficie et je suis bien contente, mais... En tout cas quand il y a des problèmes, des choses à négocier avec les chaînes de télé, avec n'importe quoi sur les droits d'auteur, c'est vrai que je ne m'en mêle pas, et j'ai beaucoup de mal à m'engager dans des actions en tant que scénariste ou réalisatrice. J'arrive pas du tout. Mais je peux tout à fait être... Voilà, j'en suis pas spécialement... C'est pas quelque chose que je revendique, mais j'arrive pas du tout moi dans ma vie personnelle à avoir cet engagement pour défendre les réalisateurs. Absolument pas. J'ai pas du tout... J'y arriverais pas quoi, j'ai pas le tempérament, j'ai pas la disponibilité d'esprit, j'ai pas le... Voilà, je peux pas quoi. Si je vais à des réunions tout ça je vais écouter mais je dirais... Enfin voilà, je dirai rien, j'ai absolument pas la fibre. Et c'est pas de l'indifférence hein, mais je peux pas du tout m'impliquer là-dedans.

« Doctorant : Et ça concerne seulement le cinéma ou...

« Laurence Ferreira Barbosa : De manière générale ouais. Je pourrais pas m'engager dans un parti politique, je me suis pas engagée dans des associations de parents d'élèves quand mes enfants étaient à l'école. J'ai beaucoup de mal. Beaucoup de mal parce que j'ai du mal à supporter des tas de choses qui vont avec ça. Oui, parce que je pense qu'on est tout de suite dans... Ca dérive très vite vers des relations conflictuelles avec les gens, des rapports au pouvoir, des intrigues et des choses comme ça qui m'ennuient beaucoup, et c'est peut-être aussi parce que j'avais un père qui était très militant, et j'ai entendu ses histoires toute ma vie, et j'ai toujours trouvé ça... L'énergie était plus dépensée à des intrigues et des luttes de pouvoir qu'autre chose et j'ai trouvé ça... Je pense qu'effectivement sur le fond s'engager pour que des choses changent et obtenir des choses, je trouve ça bien quoi, mais c'est vrai que je n'ai pas le courage de me jeter dans cette forme d'activité, d'activisme, parce que je trouve que ça me prendrait du temps, de l'énergie, que je n'arriverais pas... Que je devrais prendre ailleurs et que je n'y arriverais pas. Je trouve que déjà entre mon travail, ma vie privée, j'arrive tout juste à... voilà. Je suis pas assez organisée ou pas assez structurée pour ça¹⁷². »

Des cinéastes anti-HADOPI ont également critiqué les sociétés d'auteurs et tout particulièrement la SACD, ce qui était propice à leur adhésion à l'anti-corporatisme revendiqué par Juan Branco et par Christophe Honoré. Sylvain Monod a regretté un manque de transparence de la SACD en matière de gestion des droits d'auteur. Il s'est interrogé sur l'usage de l'argent générées par des œuvres n'ayant plus d'ayant droit. Il a également regretté que les auteurs ne soient pas automatiquement rémunérés en cas de passage des films à la télévision et doivent d'abord accomplir certaines démarches à la SACD. Il a recommandé un contrôle accru des sociétés d'auteurs par l'Etat et considéré qu'idéalement, la gestion des droits d'auteur devrait être assurée par l'Etat à la manière des impôts et de la sécurité sociale. Nadia El Fani, qui était membre du conseil d'administration de la SRF, a plutôt critiqué le pouvoir et la

¹⁷² Entretien avec Laurence Ferreira Barbosa, 2011.

collusion des dirigeants administratifs de l'ARP et de la SACD. Ces derniers défendraient leurs propres intérêts plutôt que ceux des auteurs, ce qui les amènerait à être trop conciliants avec les producteurs. Nadia El Fani a aussi reproché aux élus de la SACD d'être complices de cette situation et d'en tirer profit économiquement – ce que l'on n'a pas vu vérifier. Cette attitude à l'égard de la SACD et de l'ARP est en accord avec la position économiquement et politiquement dominée de cette réalisatrice et de la SRF par rapport aux deux autres organisations, ainsi qu'avec sa dénonciation de la loi HADOPI comme une loi au service et défendue par des auteurs plus riches.

« L'ARP est financée par la SACD, donc l'ARP fait un peu ce que fait la SACD et que tout ça est très politique et que les délégués généraux de ces grosses organisations pleines d'argent, ce qui n'est pas notre cas, font des choses très politiques, et souvent c'est des gens en plus qui travaillent pour leur future carrière. C'est-à-dire qu'un délégué général de l'ARP ou de... Il ne pense pas seulement à ce qui est bien pour l'association qu'il dirige, mais à quelle prise de position il va avoir là et qu'est-ce que ça va donner pour la suite de sa carrière. Est-ce qu'un jour quand même un syndicat des producteurs peut l'appeler comme délégué général, donc il ne faut pas qu'il soit fâché non plus avec... Et c'est quand même très bizarre parfois ce qui se passe quoi. Au niveau de l'ARP. (...) [La SACD] brasse des milliards, avec des gens qui touchent quand même 10 000 euros de salaire par mois : Pascal Rogard, avec voiture avec chauffeur, la meilleure table tous les midis etc. Il fricote avec les députés, les machins etc. Tous ces hommes politiques. Ça peut pas bouger hein. Tant que les auteurs de la SACD n'ont pas compris que c'est eux les maîtres et que c'est pas Pascal Rogard, je sais pas combien il va falloir qu'il coule de l'eau sous les ponts. C'est Pascal Rogard qui fait la loi hein. C'est lui qui décide, c'est lui qui fait tout, c'est dingue. Et tous ceux qui sont autour de lui ils mangent une partie du gâteau donc... Parce qu'à la SACD ceux qui sont au conseil d'administration ils sont payés. Ils ont comme des systèmes de jetons comme dans les grosses boîtes. Ils sont payés. Ils ont des trucs de présence. C'est pour ça qu'ils se battent pour être élus. Nous [à la SRF] personne se bat pour être élu parce qu'il faut travailler. Nous on travaille et on n'est pas payé. Eux ils ont leurs réunions et je sais pas combien ils touchent à chaque fois mais ils sont payés¹⁷³. »

La distance de certains cinéastes anti-HADOPI se traduit par une moins grande familiarité avec certaines normes mobilisées par leurs opposants pour justifier leur soutien à la loi HADOPI. Il n'est pas exclu que d'autres cinéastes ne se soient pas exprimés au sujet de la loi HADOPI en raison d'un sentiment d'incompétence. Une réalisatrice anti-HADOPI a déclaré en entretien qu'elle était « très ignorante » et ne connaissait pas exactement les enjeux de la loi en question¹⁷⁴. Un autre a raconté ne pas s'être intéressé à la question de la chronologie des médias souvent invoquée par les cinéastes pro-HADOPI¹⁷⁵. Une troisième s'est présentée comme « la dernière de la classe » au sein d'une organisation de réalisateurs et s'est comparée à un membre de son conseil d'administration « qui connaît toutes les lois, les machins, les

¹⁷³ Entretien avec Nadia El Fani, 2011.

¹⁷⁴ Entretien du 25 mars 2011.

¹⁷⁵ Entretien du 23 février 2011.

trucs »¹⁷⁶. Ces deux derniers cinéastes n'ont pas pour autant éprouvé de difficultés à s'engager contre la loi HADOPI et à le justifier. Le premier a expliqué s'être informé sur la loi HADOPI par l'intermédiaire d'internet, de la radio et de la télévision, d'y avoir réfléchi seul et de s'être constitué seul une opinion identique à celle de Paulo Branco ou d'autres cinéastes anti-HADOPI. La seconde a raconté s'être renseignée auprès d'un membre de sa famille travaillant à l'Assemblée nationale, qui lui aurait notamment communiqué le coût de fonctionnement de la loi et l'attitude des parlementaires à son égard. Elle a également raconté avoir participé à des réunions de l'ARP où était discuté la loi et échangé à son sujet avec Paulo Branco.

Aux Etats-Unis comme en France, les cinéastes qui se sont exprimés contre la répression du téléchargement illégal l'ont fait à la faveur de leur non appartenance et de leur opposition aux syndicats cinématographiques. Leur attitude à l'égard de ces organisations tient elle-même à leur position dans le champ du cinéma. A l'exception de Francis Ford Coppola, les rares cinéastes américains qui ont dénoncé publiquement la répression du téléchargement illégal n'étaient pas membres de la DGA. Cela s'explique en partie par le fait qu'ils réalisent des films à petits ou très petits budgets, autoproduits et à diffusion restreinte. Ils ne peuvent donc tirer profit des conventions collectives de la guild, qui pourraient même rendre plus coûteux la production de leurs films et entraver leur diffusion. Le manifeste du New American Cinema Group signé par Jonas Mekas en 1961 déplorait déjà que les syndicats cherchent à appliquer les mêmes règles aux films à 25 000 dollars et aux films à un million de dollars¹⁷⁷. Il préconisait une adaptation des normes en fonction du budget des films, sur le modèle du théâtre off-Broadway, ce que la DGA n'a commencé à faire qu'à partir des années 1980. Par la suite et comme on l'a vu, Jonas Mekas a également dénoncé des critiques ou menaces qu'ils avaient subi de la part des syndicats du cinéma suite au tournage de son film *The Brig*. Dans une lettre ouverte, Lloyd Kaufman a compté la MPAA, la DGA et les guildes d'acteurs et de techniciens parmi les « vassaux de méga-conglomérats des médias » prêts à sacrifier la neutralité du net, la liberté d'expression, l'« art et le commerce indépendants » au nom de la lutte contre la piraterie¹⁷⁸. Dans un de ses livres, le cofondateur de Trauma a raconté sa démission de la DGA et dénoncé les contraintes qu'elle imposait aux réalisateurs de films à petit budget. Après avoir adhéré à la guild pour pouvoir travailler en tant qu'assistant sur des films hollywoodiens, Lloyd Kaufman en aurait été menacé d'exclusion pour avoir coréalisé, sous pseudonyme, un

¹⁷⁶ Entretien du 8 mars 2011.

¹⁷⁷ « The first statement of the New American Cinema Group », art. cit.

¹⁷⁸ Voir Stuart O'Connor, « Troma President Lloyd Kaufman talks Net Neutrality », *Screenjabber*, 7 août 2010, disponible sur <https://screenjabber.com/reviews/troma-president-lloyd-kaufman-talks-net-neutrality/> (page consultée le 7 août 2017).

film qui ne respectaient pas les conventions collectives. Il se serait défendu en présentant son pseudonyme comme celui de toute l'équipe et en dévalorisant son travail par rapport à celui d'un réalisateur digne de ce titre. En conclusion, il a considéré que la DGA avait depuis amélioré ses règles à destination de ses jeunes membres mais aussi critiqué les syndicats contraignant les projets artistiques de leurs membres :

« Stanley Ackerman, a turd at the DGA, seemed to enjoy calling our offices and threatening to kick me out and fine me with \$15K. I was summoned to the DGA New York headquarters and put on trial, DGA-style. Ackerman used the *New York Daily News* piece as evidence that I was director of *Troma's War*. The article described me telling a large, muscular guy with a pig nose to grunt; it the went on to report how I was dissatisfied by the orgasmic noises coming from a big-breasted gyno. I said to those gathered around the table in judgment, "is this your evidence – your *Troma's War* smoking machine gun? If telling a pig-man to snort louder and telling a bimbo to groan is what you gentlemen consider to be directing – if that's what you believe is directing – then our profession is in deep trouble." Everyone except Ackerman laughed. I continued: "Michael Herz is one director and the other credited director, Samuel Weil, is not I, but a symbolic name for the Troma-team collaborative effort." I was, for our purposes, merely acting in my role as producer/director. "I am a strong producer. In the tradition of David O. Selznick, I need to tell the director and actors what to do." I was exonerated but later resigned from the union.

(...) The story of my getting pushed out of the union became legendary within the DGA. The DGA has since improved its rules. Now young DGA members routinely take production jobs on other films to learn and advance their producing careers and DGA rules permit them to direct ultra low-budget movies.

Any union that would do everything they can to stone its members for trying to create a piece of art is not a union that has its members best interests at heart¹⁷⁹. »

Rétributions et risques de l'engagement dans les luttes autour du droit d'auteur

L'investissement les organisations professionnelles du cinéma est encouragé par diverses rétributions dont certaines sont équivalentes à celles offertes par des organisations politiques, syndicales ou militantes, et d'autres spécifiques aux sociétés d'auteurs et convertibles en ressources professionnelles. L'engagement dans la lutte autour du téléchargement illégal peut aussi être freiné par ses risques professionnels, qui varient selon que les cinéastes s'engagent pour ou contre la répression du téléchargement.

La participation aux activités des organisations professionnelles est encouragée par différents types de rétributions. Certaines de ces rétributions sont semblables à celles de militants de partis, de syndicats ou d'organisation et de collectifs de luttes en faveur de certaines causes ou groupes sociaux¹⁸⁰. Les organisations professionnelles du cinéma offrent à leurs élus

¹⁷⁹ Lloyd Kaufman, *Produce Your Own Damn Movie!*, Boca Raton, CRC Press, 2012, p. 87-88.

¹⁸⁰ Voir Daniel Gaxie, « Économie des partis et rétributions du militantisme », *Revue française de science politique*, 1977, vol. 27, n° 1, p. 123-154 ; L. Mathieu, *L'espace des mouvements sociaux, op. cit.*, p. 217-222 ; F. Sawicki et J. Siméant, « Décloisonner la sociologie de l'engagement militant. Note critique sur quelques tendances récentes des travaux français », art cit.

l'opportunité de défendre des causes qui leur paraissent juste et parfois désintéressées. Les sociétés d'auteurs offrent également des occasions de sociabilités entre cinéastes leur permettant de nouer ou de développer des relations de camaraderies voire d'amitié. L'accès aux conseils d'administrations et à la présidence de ces organisations peut également conférer aux cinéastes une visibilité ou un certain prestige aux yeux d'autres cinéastes. Comme dans le cas de syndicats, la participation aux activités des sociétés d'auteur peut permettre d'améliorer leurs connaissances de leurs droits et accroître leur possibilité de les faire valoir ou de les défendre. La déléguée générale de l'ARP a raconté en entretien qu'un président de cette organisation l'avait d'abord rejoint après avoir été déçu de ne pas gagner suffisamment d'argent après le succès commercial de ses films¹⁸¹.

D'autres rétributions de l'engagement au sein des sociétés d'auteurs sont plus spécifiques aux organisations professionnelles du cinéma. Pour les cinéastes les moins professionnalisés et reconnus, elles offrent des opportunités de rencontrer des pairs plus célèbres. Un cinéaste interrogé a associé sa participation aux activités de l'ARP à la possibilité de discuter avec des réalisateurs dont il admirait le travail. Interrogé sur son élection au conseil d'administration de la DGA, Elliot Silverstein a immédiatement précisé qu'il y avait fréquenté de très grands noms du cinéma hollywoodien comme Frank Capra, King Vidor, Stanley Kramer et George Stevens¹⁸². On peut également faire l'hypothèse, délicate à vérifier en entretien, que l'adhésion et la participation aux activités de la SRF permettent à des réalisateurs peinant à se maintenir en activité de conforter une identité d'auteur et de réalisateur que la précarité de leur situation professionnelle tend à fragiliser. Deux membres de la SRF rencontrés n'avaient pas tourné depuis près de dix ans. Participer aux activités des sociétés d'auteurs est aussi un moyen d'accumuler un capital social parfois convertible en ressources professionnelles. Les événements organisés par les sociétés d'auteurs permettent de rencontrer d'autres cinéastes, mais aussi des producteurs et diffuseurs. La SRF offre à ses membres des accréditations pour le Festival de Cannes, où elle organise la Quinzaine des réalisateurs. En 2009, les Rencontres de Dijon organisées par l'ARP ont réuni des dirigeants ou représentants de plusieurs dizaines de sociétés de production et de diffusion (dont les plus grandes sociétés de production françaises et les chaînes de télévision), ainsi que seize professionnels du CNC¹⁸³. Les membres de la SRF et de l'ARP sont aussi représentés au sein des commissions du CNC où se décident l'attributions

¹⁸¹ Entretien avec Florence Gastaud, le 7 décembre 2011.

¹⁸² Entretien avec Elliot Silverstein, le 14 mars 2014.

¹⁸³ La liste des participants est disponible sur le site des Rencontres cinématographiques de Dijon : <http://www.rencontres-cinematographiques-de-dijon.fr/archives/Participants-2009.html> (page consultée le 27 mai 2017).

des aides publiques à la production et à la diffusion des films. Au moment de l'adoption de la loi HADOPI, les membres de l'ARP étaient présents dans treize commissions du CNC, dont celles de l'avance sur recettes, ainsi que dans les commissions d'aides de cinq régions et dans les conseils d'administration de l'Agence pour le développement régional du cinéma, de la Cinémathèque française, du Festival de Cannes, de l'Académie des Césars, de la Fémis et d'Unifrance¹⁸⁴. Ces rendez-vous et commissions peuvent permettre aux cinéastes de promouvoir leurs films ou projets de films auprès de producteurs, de diffuseurs et d'autres personnes intervenant dans l'attribution d'aides publiques. Une réalisatrice interrogée a raconté en entretien avoir rencontré dans une commission du CNC le producteur d'un de ses films.

Rétribué sous différentes formes, l'investissement dans les organisations professionnelles et les luttes autour de la propriété cinématographique est aussi coûteux. Le plus important de ses coûts est certainement est le temps que consacrent les élus des sociétés d'auteurs à leurs activités, qui n'est pas (directement) rémunéré et dont les profits professionnels sont différés et (très) incertains. Cela contribue au fait que les organisations professionnelles de cinéastes peinent à enrôler des cinéastes très investis dans leurs activités, comme l'ont expliqué en entretien plusieurs de leurs élus dirigeants administratifs. Les signataires des pétitions pro-HADOPI ont également eu à subir le procès en corporatisme d'autres cinéastes et les protestations et quolibets d'internautes opposés à la lutte contre le téléchargement illégal – autant de sanctions particulièrement coûteuses pour des professionnels dont la carrière dépend de la réussite commerciale et d'un capital symbolique accumulé auprès des spectateurs et de leurs pairs. Des appels aux boycotts des cinéastes et artistes pro-HADOPI ont été diffusés sur des blogs et dans les forums de sites internet opposés à la lutte contre le téléchargement illégal¹⁸⁵. La responsable de la lutte contre le téléchargement illégal de la DGA,

¹⁸⁴ Les membres de l'ARP étaient membres des commissions de classification, d'agrément des films de long métrage, d'aide au développement de projets de films de long métrage, de l'avance sur recettes avant réalisation et après réalisation, d'aide à la production franco-allemande, d'aide pour les œuvres cinématographiques d'Outre-Mer, de soutien financier à l'édition de vidéogrammes destinés à l'usage privé du public, Ecole et Cinéma, Collège et Cinéma, de reconnaissance des établissements d'enseignement du cinéma et de l'expression audiovisuelle, de sélection du film représentant la France aux Oscars et d'aide aux nouvelles technologies en production.

¹⁸⁵ Voir par exemple « Boycott des artistes soutenant HADOPI » [en ligne], *Numerama*, 14 mai 2009, disponible sur <http://www.numerama.com/f/95122-t-boycott-des-artistes-soutenant-hadopi.html> (page consultée le 27 mai 2017) ; les commentaires de l'article « Projet Hadopi : 52 artistes défendent la riposte graduée » [en ligne], ZDNet, disponible sur <http://www.zdnet.fr/actualites/projet-hadopi-52-artistes-defendent-la-riposte-graduee-39381882.htm> ; Roland Comte, « Pro et contre HADOPI » [en ligne], 31 octobre 2010, disponible sur <http://audeladesreves.blogspot.fr/2010/10/pro-et-contre-hadopi.html>, page consultée le 27 mai 2017. Sur son blog consacré au cinéma, Roland Comte a appelé au boycott des cinéastes pro-HADOPI en écrivant que « lorsqu'on touche au portefeuille, on voit la limite des bons sentiments et des "engagements" ». Il a rappelé notamment que Rachid Bouchareb avait tourné un film sur la guerre d'Algérie, Costa-Gavras sur la dictature militaire grecque (*Z*) et Philippe Lioret sur la « chasse aux sans-papiers » (*Welcome*).

Kathy Garmezy, a expliqué en entretien que la menace de telles réprobations de la part du public avait dissuadé son organisation de faire de ses membres des porte-parole de la lutte contre le téléchargement illégal. Elle mentionne aussi que les cinéastes sont aussi dissuadés de s'exprimer publiquement par leurs agents et managers, dont Violaine Roussel a montré à propos qu'ils jouaient un rôle important dans l'évaluation des risques professionnels de l'engagement contre la guerre en Irak¹⁸⁶. Kathy Garmezy explique aussi que l'engagement public des réalisateurs étaient délicat en raison du risque de défection d'autres guildes hollywoodiennes et notamment des scénaristes qui n'ont pas soutenu les lois SOPA et PIPA :

« We had major directors who were willing to speak out, but you don't want to put your directors, big name or not, out there to have the internet consumer people attack them. And it'd be ugly if you don't have a lot of troops and people behind you. And naturally the agents, the publicists, they all say don't do it. But we didn't want to put... We were never sure anybody was going to fight hard enough and we did not want to put... and these were like literally top, the top people in our industry, the top directors, we don't want them, have them to have to do that and then look at us and go "how come my I am all alone". So that's our problem. We were never sure everybody else was brave enough. I mean we knew the below-the-line was. Actors so so. Writers were disinvolved in the piracy thing. They took a more nuanced position, which might have been smart, sort of on the side of the internet companies, but they kind of walked a line¹⁸⁷. »

Comme l'engagement en faveur de la répression du téléchargement illégal, sa dénonciation pouvait faire l'objet de rétributions et de sanctions. Les cinéastes opposés aux lois anti-téléchargement ont présenté le téléchargement, la piraterie ou internet comme l'opportunité d'une diffusion accrue de leurs œuvres. Leurs prises de position leurs ont également valu des félicitations de journalistes et d'internautes opposés aux lois anti-téléchargement, et parfois des interviews dans la presse, à la radio ou à la télévision¹⁸⁸. Il a pu accroître la notoriété au moins de Nina Paley, dont le clip *Copying isn't theft* a été vu plusieurs centaines de milliers de fois. Les cinéastes opposés à la lutte contre le téléchargement ont aussi fait l'objet de critiques de la part d'internautes. Mais les principaux risques et sanctions de l'engagement en faveur de cette cause provenaient d'autres professionnels du cinéma et tout particulièrement des sociétés de production et de diffusion. Le fait que la pétition anti-HADOPI soit initiée par le films de Paulo Branco et soutenue par d'autres producteurs a peut-être dissipé certaines craintes de sanctions, sans pour autant les en prémunir. Selon Juan Branco et Paulo Branco, des opposants à la loi HADOPI auraient été sanctionnés par des accusations de fraude fiscale, des annulations de

¹⁸⁶ Voir V. Roussel, *Art vs War*, op. cit.

¹⁸⁷ Entretien avec Kathy Garmezy, le 13 novembre 2013.

¹⁸⁸ Voir par exemple les commentaires de la pétition anti-HADOPI sur le forum de *Numerama* : Guillaume Champeau, « Hadopi : 13 cinéastes (Deneuve, Abril, Mastroianni...) fustigent la loi » [en ligne], *Numerama*, 7 avril 2009, disponible sur <http://www.numerama.com/magazine/12556-hadopi-13-cineastes-deneuve-abril-mastroianni-fustigent-la-loi.html>, page consultée le 30 mai 2017. Voir aussi les commentaires des

commandes de la part de chaînes publiques et des menaces anonymes relatives à leur avenir professionnel¹⁸⁹. Dans le livre qu'il a consacré à sa lutte contre la loi HADOPI, Juan Branco a précisé que trois signataires de sa pétition avaient fait l'objet de contrôle fiscaux dans les quinze jours qui suivirent. Le producteur et distributeur François Maraval aurait dénoncé sur Facebook la « trahison » des opposants à la loi HADOPI et lancé des accusations de délit fiscal. Le cabinet du ministère de la Culture aurait également fait pression auprès de médias pour les dissuader de publiciser le point de vue d'opposants à la loi HADOPI. Juan Branco évoque aussi le rôle du dirigeant de l'agence Artmédia, proche de Nicolas Sarkozy, qui aurait encouragé ses clients de ne pas s'engager contre la loi HADOPI. En entretien, Pascal Rogard a expliqué qu'Artmedia avait « pu de temps en temps inciter certains de leurs acteurs à être présents » et relayé des demandes de soutien de la part du ministère de la Culture¹⁹⁰. On n'a pas eu la possibilité de vérifier l'ampleur et les conséquences des sanctions et menaces évoquées par Juan Branco et Paulo Branco (dont la dénonciation sert aussi à discréditer les partisans de la loi HADOPI). En entretien, un réalisateur et une réalisatrice anti-HADOPI ont déclaré qu'ils n'avaient pas subi de sanctions ou menaces sous quelque forme que ce soit. Une réalisatrice intervenue dans un grand média au sujet du téléchargement illégal a mentionné des réprobations verbales et accusations d'incompétence de la part de Pascal Rogard et d'autres membres des organisations professionnelles. Elle raconte aussi que des cinéastes opposés à la loi HADOPI ne se sont pas exprimés publiquement par crainte de pareilles réprimandes.

« Réalisatrice : C'est moi qu'on a envoyé parce que personne ne voulait aller au front. Après je me suis fait engueulée lourdement. (...) A la SACD Rogard m'a insultée : " mais t'es devenue folle ?" (...) A l'ARP ils ont été plus gentils mais ils m'ont regardé d'un air : "la pauvre, la pauvre, elle ne sait pas ce qu'elle dit". Mais maintenant ils en reviennent hein. Tout doucement. Officiellement il ne faut pas parce que voilà c'est pas bien. (...)

« Doctorant : Et vous connaissez des gens qui étaient contre HADOPI aussi et qui ne se sont pas engagés parce que...

Réalisatrice : Plein. Parce qu'ils voulaient pas avoir d'emmerdes. Je me souviens, il y a ceux qui se disaient : "ah pff une petite guéguerre". C'est vrai, c'est une petite guéguerre. Pas intéressant : (...) "tu vas pas te mettre... t'as pas autre chose à faire ?" Il y avait ça aussi quand même¹⁹¹. »

On n'a pas pu mesurer les risques de l'engagement contre la lutte contre le téléchargement illégal aux Etats-Unis. On peut seulement relever que Francis Ford Coppola a précisé qu'il allait être assassiné pour avoir dit que les œuvres pourraient être téléchargées gratuitement et que les cinéastes n'avaient pas avoir à vivre de leur travail – ce qui pouvait aussi

¹⁸⁹ Voir Nicolas Azalbert, Stéphane Delorme, « De l'audace ! Entretien avec Paulo Branco », in *Les Cahiers du cinéma*, n°667, mai 2011, p. 105 ; J. Branco, *Réponses à HADOPI*, op. cit., p. 30-32.

¹⁹⁰ Entretien avec Pascal Rogard, le 3 mai 2011.

¹⁹¹ Entretien avec Brigitte Roïan, 2011.

suggérer le paradoxe d'une telle affirmation de la part d'un réalisateur et producteur ayant fait fortune grâce au cinéma. Les risques professionnels de l'opposition à la répression du téléchargement illégal pourraient expliquer que seulement une poignée de cinéastes se soient exprimés publiquement contre la répression du téléchargement illégal. Ces derniers étaient prémunis de sanctions professionnelles par le fait qu'ils produisaient et distribuaient eux-mêmes leurs films. On peut faire l'hypothèse que les agents de cinéastes hollywoodiens, déjà réticents à l'idée qui encadrent leur engagement au sujet de causes politiques, sont susceptibles de freiner des velléités d'engagement contre des lois supposées garantir leurs profits, ceux des studios et ceux de leurs clients. Ces craintes pourraient être renforcées par les souvenirs des coûts professionnels de l'engagement dans des luttes antérieures, comme ceux des syndicalistes victimes du maccarthysme¹⁹². Dans un récit de vie publié sur le site de la DGA, Elliot Silverstein a raconté que sa carrière avait été brisée par son engagement en faveur des droits créatifs et du droit moral des réalisateurs. Comme dans le cas des réalisateurs anti-HADOPI, l'évocation des sanctions professionnelles de son engagement est un moyen de le légitimer, ici en faisant valoir son désintéressement :

« Robert Markowitz: How did this affect your career?

Elliot Silverstein: Destroyed it. It stopped momentum because I don't think these guys got together and said, "We got to stop him from working," because I think they're essentially honorable guys. But when they go back to the office, and they hold their head, "Oh my God, we can't... and we got to give all the Assistant Directors, and this guy Silverstein," the middle executives heard this, the guys that actually make the assignments, and they said, "Better stay away from this guy, he's too much trouble." And that slowly put the brakes on and I had a hard time, and still do. And because of that, that's why it was so particularly upsetting to me when the younger people have no knowledge or understanding or care about what's happening here. I mean that was a decision I made to continue that because of the psychological set that I had. And I thought that drove me more than any self-interest¹⁹³. »

Luttes autour du droit d'auteur et divisions politiques

Les lois anti-téléchargement ont été défendues par des cinéastes aux orientations et engagements politiques relativement variés et dénoncées par des réalisateurs et réalisatrices soutenant plus clairement la gauche. La dépolitisation des discours des sociétés d'auteurs est une condition de la constitution de leurs alliances et du succès de leurs revendications. Les efforts de cinéastes pour dépolitiser la répression du téléchargement illégal n'ont pas empêché que la loi HADOPI soit dénoncée comme une loi de droite.

¹⁹² Sur la manière dont la mémoire du maccarthysme et de la guerre du Vietnam structure les discours et formes d'engagement des professionnels hollywoodiens, voir V. Roussel, *Art vs War*, op. cit., p. 91-121.

¹⁹³ Voir « Visual History with Elliot Silverstein. Interviewed by: Robert Markowitz », art. cit.

La lutte contre le téléchargement illégal a été promue par des cinéastes aux préférences et engagements politiques assez variées. Parmi les signataires des pétition pro-HADOPI, Danièle Thompson a soutenu publiquement Nicolas Sarkozy pour la présidentielle de 2007 et Claude Lelouch l'a soutenu à l'élection suivante¹⁹⁴. Catherine Breillat s'était quant à elle prononcée en faveur de Ségolène Royal. De nombreux cinéastes pro-HADOPI s'étaient engagés en faveur de causes de gauche. La SRF et vingt signataires des pétitions pro-HADOPI ont été membres du Comité des cinéastes pour les sans-papiers. Plusieurs cinéastes pro-HADOPI, comme Costa-Gavras et Bertrand Tavernier étaient connus pour avoir réalisé des films dits de « fiction de gauche » - une étiquette qu'a également revendiqué en entretien Laurent Heynemann. Michel Andrieu avait fait partie du groupe ARC de cinéma militant autour de Mai 1968¹⁹⁵. Il serait trop long et peu utile pour l'examen de luttes peu politisées d'explorer tous les déterminants (professionnels) des préférences affichées pour la gauche par la majorité des réalisateurs français.

Dans l'ensemble, les porte-parole de la DGA dans les luttes autour du téléchargement illégal ne sont pas connus pour leurs engagements politiques, ou alors pour des causes très consensuelles auprès des partis démocrate et républicain. Michael Apted et Taylor Hackford ont réalisé des films anti-communistes dans les années 1980. Le premier a tourné un film sur la corruption du KGB (*Gorky Park*), ainsi qu'un épisode de la série James Bond (*The World is not Enough*). Le second a réalisé *White Nights*, un film racontant l'histoire de danseurs de ballet luttant pour fuir l'URSS et que des critiques ont qualifié de « Rambo en collants »¹⁹⁶. Il s'est alors défendu d'avoir voulu tourner un film à message politique et s'est présenté comme un libéral-démocrate. Milos Forman, qui a dénoncé la piraterie comme une forme de communisme, s'est défini comme une personne apolitique et a considéré tous les films adoptant un message politique comme des films de propagande¹⁹⁷. Steven Soderbergh est sans doute le plus à gauche des porte-parole de la DGA. Aux côtés d'autres cinéastes et acteurs hollywoodiens, il s'est prononcé contre la guerre en Irak et a cofondé avec George Clooney une société de production

¹⁹⁴ Fitzcarraldo, « Liste des personnalités soutenant Nicolas Sarkozy pour la présidentielle de 2007 » [en ligne], *IndymediaGrenoble*, <https://grenoble.indymedia.org/2007-05-04-Liste-des-personnalites-soutenant> ; « Les stars qui s'engagent », *Le Nouvel Observateur* [en ligne], 4 mai 2017, disponible sur <http://tempsreel.nouvelobs.com/politique/elections-2007/20061014.OBS0179/les-stars-qui-s-engagent.html> (pages consultée le 31 mai 2017).

¹⁹⁵ Voir S. Layerle, *Caméras en lutte en Mai 68*. « Par ailleurs le cinéma est une arme... », *op. cit.*, p. 115-126.

¹⁹⁶ Julia Cameron, « Taylor Hackford: No, "White Nights" Is Not "Rambo" in Tights », *Chicago Tribune*, 17 novembre 1985.

¹⁹⁷ Voir « Milos Forman: On Politics, Art & "One Flew Over the Cuckoo's Nest", 1976 » [en ligne], *Dangerous Minds*, disponible sur http://dangerousminds.net/comments/milosh_forman_on_politics_art_one_flew_over_the_cuckoos_nest_1976 (page consultée le 1^{er} juin 2017).

Section Eight qui a produit des films critiquant l'industrie pétrolière (*Syriana*) et le maccarthysme (*Good Night and Good Luck*)¹⁹⁸. Il a réalisé un film critique à l'égard de la lutte contre le trafic de drogue et un biopic sur Che Guevara plutôt bien reçu par des critiques de gauche¹⁹⁹. Parallèlement, il a réalisé des films très grand public sans relation avec la politique, comme la série des *Ocean Eleven*. Sa position de réalisateur à très grand succès l'expose tout particulièrement à la contrainte de cloisonnement des identités et activités professionnelles analysée par Violaine Roussel²⁰⁰.

En accord avec la variété de leurs préférences politiques et pour accroître leurs chances d'obtenir le soutien de partis et élus, les porte-parole des sociétés d'auteur ont cherché à dépolitiser les débats autour des lois anti-téléchargement. La pétition de Creative Future avançait qu'il n'existait ni gauche ni droite en matière de protection du copyright²⁰¹. Les pétitions françaises ont déploré les divisions politiques, valorisé la quasi-unanimité des sénateurs en faveur de la loi HADOPI et rappelé que les luttes des sociétés d'auteur en faveur de l'exception culturelle avaient été soutenues par tous les gouvernements successifs au-delà des clivages politiques²⁰². Dans une lettre ouverte à Martine Aubry, Michel Piccoli et d'autres artistes ont déploré l'opposition du Parti socialiste à la loi HADOPI en avançant qu'il se soumettait à l'ordre marchand imposé par des opérateurs de télécommunication, au mépris du droit de l'homme que serait le droit d'auteur²⁰³. En entretien, cinq cinéastes pro-HADOPI interrogés ont déploré la politisation du débat autour de la loi HADOPI, critiqué l'opposition et les arguments du Parti socialiste et présenté cette attitude comme en porte-à-faux avec leurs préférences politiques. C'est le cas par exemple du président de la SACD Jacques Fansten, du président de l'ARP Jean-Paul Salomé et d'un autre membre de l'ARP et réalisateur à succès, Christian Carion. On peut penser que de tels discours, s'ils étaient tenus par des cinéastes expérimentés en matière de lutte professionnelle au sein des sociétés d'auteurs, étaient susceptibles de minimiser d'éventuelles réticences à s'engager ou protestations de la part de cinéastes peu enclin à soutenir une loi adoubee par Nicolas Sarkozy.

« Parenthèse, la loi HADOPI, telle qu'elle a été en définitive, sous pression des socialistes – ce qui en l'occurrence, malheureusement, je suis de gauche, les socialistes ont été nos ennemis – est plus dure pour les libertés que celle qu'on défendait. (...) Moi je ne m'en suis pas complètement remis. Alors heureusement qu'il y avait des gens à gauche et qui

¹⁹⁸ Voir V. Roussel, *Art vs War*, op. cit., p. 185.

¹⁹⁹ Voir par exemple Kate Devlin, « Che (2008) » [en ligne], *The Left Film Review*, 16 février 2012, disponible sur <https://leftfilmreview.net/2012/02/16/che/> (page consultée le 1^{er} juin 2017).

²⁰⁰ Voir V. Roussel, *Art vs War*, op. cit., p. 184-190 et 196-202.

²⁰¹ « Open Letter to 2016 Political Candidates », art. cit.

²⁰² « HADOPI : lettre ouverte aux députés », art. cit. ; « Hadopi : mauvais film à l'Assemblée », art. cit.

²⁰³ « Loi sur le piratage : des artistes "de gauche" dénoncent la stratégie du PS », art. cit.

sont plutôt les gens que je prenais au sérieux. Comme par hasard, il y a deux ministres de la Culture de gauche qu'on respecte tous, parce qu'ils ont fait un vrai travail, qui sont Jack Lang et Catherine Tasca, les deux défendaient en gros la même chose que nous²⁰⁴. »

« C'était un combat qui a été très douloureux parce que le cinéma et les milieux artistiques évidemment ont toujours été plus proches de la gauche, que de se retrouver avec en face de vous des gens qui sont obtus et qui font ça pour des raisons assez démagogiques de clientélisme électoral, c'est un peu emmerdant quoi. Et que nous en plus on soit obligé... enfin on soit obligé... Enfin en tout cas que nos alliés soient des gens qui plutôt sont assez loin de nous, d'une droite ultralibérale et assez dure qui est quand même, vous pouvez le voir en ce moment. C'était un truc contre nature qui était pas facile à vivre. Mais voilà, qu'on a quand même vécu²⁰⁵. »

« Je me souviens d'avoir participé aussi à un débat au sein de la section socialiste du 9^e arrondissement. Un débat avec un des députés qui pourfendait la loi HADOPI, un député socialiste, qui pourfendait la loi HADOPI à l'Assemblée nationale, et donc on a essayé de se parler. C'était d'autant plus curieux que je n'ai jamais fait de mystère des mes idées et qu'elles sont plutôt socialiste. Donc je me retrouvais donc là dans une Assemblée avec qui sociologiquement et culturellement je me sentais proche, mais nous n'étions pas clairement d'accord sur la marche à suivre par rapport au droit d'auteur, à la défense des droits d'auteur, puisqu'eux proposaient la licence globale qui pour moi est un non-sens absolu²⁰⁶. »

Les tentatives de dépolitisation du débat autour de la loi HADOPI sont en accord avec la neutralité politique revendiquée par les sociétés d'auteurs. Dans les années 2000, les dons de la DGA aux candidats aux élections législatives ont été répartis assez équitablement entre les candidats démocrates et républicains (comme ceux de la MPAA). Les sociétés d'auteurs françaises n'affichent pas de préférences partisans, à l'exception d'un rejet du Front National. La SACD, l'ARP et la SRF se sont ainsi prononcées contre le Front National et pour Emmanuel Macron lors du second tour de la présidentielle de 2017²⁰⁷. Jacques Fansten et Pascal Rogard l'ont fait en prenant soin de rappeler que la SACD n'avait pas « vocation à se faire le soutien et le porte-parole de quelque responsable politique que ce soit ». La SRF a cependant soutenu quelques causes de gauche, notamment en rejoignant le comité des cinéastes pour les sans-papiers. Le fait qu'elle réunisse des cinéastes plus dominés économiquement que l'ARP, ses luttes menées contre les hiérarchies économiques du cinéma (ou « la loi du marché ») et les engagement politique passés ou parallèles de ses membres sont propice à ce qu'elle réunisse des réalisateurs préférant la gauche et à l'(auto-)exclusion de réalisateurs de droite.

La relative neutralité partisane officielle des organisations de réalisateurs est utile à leurs luttes. Leur politisation pourrait susciter des divisions internes en raison de la diversité des préférences et engagements politiques de leurs membres. Cette dépolitisation leur permet également de faire pression auprès des différents partis au pouvoir et d'opposition et ainsi

²⁰⁴ Entretien avec Jacques Fansten, 2011.

²⁰⁵ Entretien avec Jean-Paul Salomé, 2011.

²⁰⁶ Entretien avec Christian Carion, 2011.

²⁰⁷ Voir « Desplechin, Audiard, Gavras: 103 cinéastes s'engagent contre le FN et appellent à voter Macron au second tour » [en ligne], Jacques Fansten et Pascal Rogard, « Nos valeurs » [en ligne], 27 avril 2017, disponible sur <https://www.sacd.fr/nos-valeurs>

d'accroître leurs chances d'obtenir satisfaction dans leurs efforts de défense du droit d'auteur. Entre 2001 et 2009, l'ARP et la SACD ont convié à leurs discussions anti-piraterie le député socialiste Patrick Bloche, la Secrétaire nationale du Parti socialiste en charge de la culture et des médias Anne Hidalgo, le député UDF des Hauts-de-Seine Pierre-Christophe Baguet, le député Européen de droite Jacques Toubon et le ministre de l'Industrie Patrick Devedjian. La neutralité politique affichée par les sociétés d'auteurs est également possible par la relative indifférenciation de l'offre des partis dominants au sujet du droit d'auteur, qui est elle-même favorisée par le lobbying des sociétés d'auteurs.

Il est possible qu'une expérience prolongée de luttes des sociétés d'auteurs, les échanges qu'elles impliquent avec les professionnels de différents partis et les continuités des politiques cinématographiques « menées » (ou justifiées) par les gouvernements successifs contribue à une dépolitisation relative des cinéastes. C'est du moins ce que suggère les propos d'un président de la SACD racontant sa perte de croyance au clivage gauche-droite suite à la négociation de la loi du 3 juillet 1985. Comme les critiques précédentes du Parti socialiste, son discours est un moyen de dépolitiser et de légitimer l'attitude des réalisateurs à l'égard du droit d'auteur et du téléchargement illégal. Son discours n'en avait pas moins un certain fondement si l'on considère que bon nombre de revendications de la SRF, comme celles portant sur des rémunérations minimales, avaient alors été rejetées au profit de celle des patrons que sont les producteurs de films. On peut aussi se souvenir qu'avant de se distinguer des autres députés socialistes en soutenant la loi HADOPI, le ministre de la Culture de l'époque avait posé en défenseur de la culture « l'impérialisme financier et culturel » (américain) tout en se faisant le chantre de la réconciliation de la culture et de l'économie et en encourageant la concentration des industries culturelles lorsqu'elle pouvait servir à accroître les profits et les exportations des entreprises françaises (le « rayonnement de la France »)²⁰⁸.

« L'autre environnement c'est qu'on avait des gens de gauche qui rentraient dans les ministères. Ça aussi c'est hyper important parce que nous on pensait, en 1981-1982, on pensait que les gens de gauche c'est pas pareil que les gens de droite. C'est con hein... [*Rires*]. Mais on pensait ça nous, c'était con mais enfin bon, on pensait ça. Et à vrai dire c'était très important parce qu'on se disait : "s'il arrive un pépin, ils comprendront mieux ce qu'on dit que les autres". Et d'ailleurs il faudrait retrouver : je l'ai pas mais à la SRF la plateforme qui avait été écrite après la victoire de la gauche – rédigée par Jérôme Kanapa, Pierre Kast, Denys Granier-Deferre, Bertrand van Effenterre, [Jean-Charles] Tacchella et

²⁰⁸ Par exemple en œuvrant à une réorientation de l'avance sur recettes du CNC vers des films plus « grand public », et cela au détriment des projets de films comme ceux de Marguerite Duras et de Jacques Rivette. Sa nomination du producteur Adolphe Viezzi à la présidence de la commission de l'avance sur recettes, et les choix de cette commission, avaient alors suscité des protestations de la part de la SRF. Voir J.-F. Polo, « La politique cinématographique de Jack Lang. De la réhabilitation des industries culturelles à la proclamation de l'exception culturelle », art cit.

moi, et je crois Daniel, en tout cas Pierre Kast l'a rédigée, Luc Moullet – sur qu'est-ce que le cinéma et tout... Et il y a des fonctionnaires on se disait ils vont nous écouter quand on va leur dire ça. Nous on ne doutait pas de ça. Vous imaginez bien que la vie nous a donné une cuisante leçon hein²⁰⁹. »

Les préférences politiques des opposants à la lutte contre le téléchargement illégal étaient un peu moins variées. Du côté américain, Nina Paley a participé à des manifestations altermondialistes à la fin des années 1990 et a réalisé un film pacifiste sur le conflit israélo-palestinien (*This Land is Mine*)²¹⁰. Lloyd Kaufman a pris position contre le sexisme, le racisme, l'homophobie et en faveur de la protection de l'environnement dans différents films, vidéos et articles²¹¹. Il a appelé à voter pour Bernie Sanders lors des primaires démocrates de 2016²¹². Si des cinéastes anti-HADOPI comme Christophe Honoré et Gaël Morel ont dénoncé l'engagement politique de certains cinéastes au nom du cinéma, la plupart des signataires de la pétition de Juan Branco ont pris position en faveur de la gauche, que ce soit à travers leurs films ou dans le cadre de mobilisations politiques. Chantal Akerman, Laurence Ferreira Barbosa, Brigitte Roüan et Luc Wouters avaient fait partie du Comité des cinéastes pour les sans-papiers. Parmi les autres signataires, Christophe Honoré avait soutenu Ségolène Royal pour la présidentielle de 2007 et un autre réalisateur était membre du Parti socialiste²¹³. Le premier film de Gisèle Rapp-Meichler (*Allée des signes*, coréalisé avec Luc Meichler) avait été récompensé d'un « prix spécial Straub » et projeté en complément d'un film des cinéastes Jean-Marie Straub et Daniel Huillet, de tendance plutôt communiste-révolutionnaire²¹⁴. En 2001, Gisèle Rapp-Meichler a réalisé *Rosa Rot* en hommage à Rosa Luxembourg²¹⁵. Après la dissolution du groupe Dziga Vertov, Jean-Luc Godard est resté proche de la gauche. Il s'est prononcé contre la loi HADOPI lors de la sortie de *Film Socialisme*, qu'il a présenté comme une critique de la propriété. En entretien, deux réalisatrices ou réalisateurs anti-HADOPI ont présenté le soutien à cette loi comme contradictoire avec un engagement ou une pensée de gauche (sans pour autant

²⁰⁹ Entretien avec Laurent Heynemann, 2011.

²¹⁰ Entretien avec Nina Paley, le 26 décembre 2012. *This Land is Mine* est disponible sur Youtube, voir <https://www.youtube.com/watch?v=-evIyrrjTTY> (page consultée le 7 août 2017).

²¹¹ Voir Lloyd Kaufman, « Why I Love Gay People » [en ligne], 1er septembre 2000, disponible sur <http://www.lloydkaufman.com/roids/2000/09/01/love-gay-people/> ; Dejan Ognjanovic, « Interview with Troma's Lloyd Kaufman » [en ligne], disponible sur <http://www.beyondhollywood.com/interview-with-tromas-lloyd-kaufman/> ; la vidéo de Lloyd Kaufman dénonçant la sous-représentation des personnes noires aux Oscars et dans le monde du cinéma : TromaMovies, « Troma's Answer to #OscarsSoWhite », 21 février 2016, *Youtube*. La question environnementale est abordée dans les films *Toxic Avengers*.

²¹² Voir TromaMovies, « #FeelTheBern SUPPORT BERNIE SANDERS in the IOWA CAUCUS! » [en ligne], *Youtube*, le 15 janvier 2016, page consultée le 1er juin 2017.

²¹³ « Les stars qui s'engagent », art. cit.

²¹⁴ Voir Daniel Fairfax, « Jean-Marie Straub et Danièle Huillet », *Senses of cinema*, n°52, septembre 2009.

²¹⁵ Les deux films peuvent être visionnés sur le site de Light Cone.

placer le clivage gauche-droite au cœur de leur argumentaire). Elles ou ils y ont apparemment trouvé une raison de plus de s'y opposer :

« [HADOPI] situe les gens, voilà. Je veux pas dire que [un réalisateur pro-HADOPI] qui y croit terriblement justement ne soit pas de gauche, c'est pas ça que je veux dire, chacun après... Mais à l'époque c'était... il y avait un truc qui m'avait paru pas très appétissant²¹⁶. »

« [La SRF] soutient un gouvernement de droite qui pond un truc... Enfin je trouve ça fou, mais fou. C'est anti-SRF. (...) Moi je trouve que c'est anti-progressiste quoi. C'est très réactionnaire. C'est très très réactionnaire. C'est vraiment l'impression de faire un bond en arrière quoi. Et ce qui est fou encore une fois c'est qu'on n'arrive pas à expliquer à ces gens-là qui se disent de gauche, qui se disent progressistes etc., que ce qu'ils font, que leur façon de penser c'est complètement contraire à leurs idées. Ça c'est dingue. Mais ils n'écoutent pas hein²¹⁷. »

Ainsi, les cinéastes engagés à propos du téléchargement illégal se sont mobilisés selon deux logiques distinctes structurées par leurs positions dans le champ cinématographique. La logique des partisans de la répression du téléchargement illégal est une logique de représentativité qui implique l'enrôlement de cinéastes aux positions variées dans le champ du cinéma et notamment de cinéastes populaires et consacrés. La logique des opposants à la répression du téléchargement illégal repose plutôt sur les divisions esthétiques, économiques et politiques du champ du cinéma et sur le capital symbolique des réalisateurs. Ces deux logiques d'action collective impliquent une division du travail de représentation. Dans le cas des sociétés d'auteurs, ce travail est largement assuré par des dirigeants administratifs et par des « cinéastes militants » bénéficiant de compétences acquises *via* l'expérience des luttes professionnelles.

Si la représentation collective des réalisateurs implique un minimum de considération pour les intérêts de la majorité et des plus dominés de ce groupe professionnel, la division du travail de représentation des cinéastes bénéficie plutôt aux dominants. Ces derniers disposent en France de leur propre « club anglais », selon une expression d'un président de l'ARP, qui réunit par cooptation des cinéastes plutôt bien connus ou reconnus. Aux Etats-Unis, la seule organisation suffisamment puissante pour s'exprimer au nom des réalisateurs devant le Congrès exclut une fraction des cinéastes indépendants et la totalité des semi-amateurs et des cinéastes expérimentaux. Dans les deux pays, l'accès aux conseils d'administration des organisations de réalisateurs est plus facile pour les cinéastes les plus célèbres et reconnus. Ces conseils d'administration offrent en même temps une forme de reconnaissance professionnelle alternative à des réalisateurs peu visibles dans les salles, les revues de cinéma et les festivals.

²¹⁶ Entretien avec Brigitte Roüan, 2011.

²¹⁷ Entretien avec Nadia El Fani, 2011.

La concentration du pouvoir de représentation professionnelle et la logique de la représentativité qui structure l'action des organisations d'auteurs suscitent néanmoins des contestations. Les critiques essuyées par les sociétés d'auteur sont favorisées par l'hétérogénéité des propriétés et intérêts des réalisateurs et par la coexistence de principes de hiérarchisation antagonistes des œuvres et des auteurs. Les cinéastes engagés contre la loi HADOPI se sont mobilisés à la faveur d'un capital social et symbolique essentiellement constitué dans le cadre de leur pratique professionnelle. Ils étaient moins bien dotés en ressources politiques, juridiques, économiques et sociales et plus exposés aux coûts professionnels potentiels de leur engagement. Ils ont pu s'exprimer collectivement grâce à l'intervention d'une personne disposée à les mobiliser par sa formation et ses engagements politiques.

On en vient, sans grande originalité, à rappeler l'intérêt d'associer plutôt que d'opposer l'analyse des déterminants professionnels et militants, « structuraux » et « interactionnels » de l'engagement. Qui peut dire si l'engagement de réalisateurs français ne se serait pas limité à quelques prises de position individuelles, comme ce fut le cas aux Etats-Unis, si un fils unique de Paulo Branco s'était sérieusement disputé avec son père ou avait préféré l'architecture aux études politiques ? Mais Juan Branco n'aurait pu agir comme il l'a fait, ou n'aurait peut-être pas songé à le faire, sans l'existence des inégalités et luttes cinématographiques qui ont servi à la fois de justification et de moteur à sa prise de position. Quant au délégué général de la SACD qui s'est attribué la mobilisation des réalisateurs pro-HADOPI, il n'aurait pu (faire) écrire une pétition sans l'appui de cinéastes « militants » et de cinéastes aux positions suffisamment éloignées dans le champ pour donner un peu de consistance à leurs prétentions à s'exprimer au nom de la « communauté unie des cinéastes et des auteurs ». Les véritables « entrepreneurs de mobilisation » des cinéastes – ou ses auteurs – ne furent ni Juan Branco ni Pascal Rogard, mais le champ du cinéma, ses organisations professionnelles et l'ensemble des acteurs investis dans la lutte autour du téléchargement illégal et les luttes antérieures autour de la propriété cinématographique, c'est-à-dire beaucoup de monde et personne en particulier.

Chapitre 9. L'argent et les droits des auteurs

Les cinéastes n'ont pas manqué de motivations et de justifications pour tenter d'ajuster le droit de la propriété cinématographique à leurs désirs. Le statut d'auteur et de propriétaire des films a été un enjeu et un instrument des luttes de pouvoir et de prestige qui ont opposé les cinéastes à d'autres prétendants au statut d'auteur. Les cinéastes se sont aussi engagés pour défendre ou obtenir un droit moral censé garantir leur pouvoir sur leurs collaborateurs et leur contrôle de la forme des œuvres, dont dépendaient leur capital symbolique. La répression du téléchargement illégal a été promue au nom de l'économie du cinéma et dénoncée au nom des intérêts des spectateurs. Toutes ces luttes ont moins été justifiées au nom des intérêts des cinéastes eux-mêmes qu'au nom des nations, de la culture, de la Révolution, de la paix dans le monde, et surtout du cinéma. « Et puis c'est quand même des problèmes de fric qui nous agitaient » expliquait en entretien un réalisateur et président de la SACD en racontant la négociation de la loi du 3 juillet 1985 sur le droit d'auteur¹. Les chapitres qui précèdent ont aussi montré que le droit d'auteur avait été défendu par des cinéastes de toutes les régions du champ du cinéma et ce que leurs justifications et mobilisations devaient aux organisations professionnelles, à leurs élus et à leurs dirigeants.

Ce que ne révèlent pas les prises de position publiques au sujet du droit d'auteur, ce sont les attitudes variées des cinéastes à l'égard de leurs droits de propriété. Ce chapitre montrera que tous les cinéastes ne valorisent pas le droit d'auteur au même degré et pour les mêmes raisons. Il rapportera leurs rapports au droit de propriété à leurs positions dans la division du travail cinématographique. Plus généralement, ce chapitre analysera les interdépendances entre les rapports des cinéastes au droit de propriété des films, leur appropriation symbolique des œuvres, la division du travail cinématographique et la répartition de l'argent parmi le personnel.

Dans la première section de ce chapitre, des entretiens permettront d'examiner comment les cinéastes perçoivent, apprécient et justifient différentes normes du droit de propriété cinématographique français et américain. Les cinéastes n'accordent pas la même légitimité à ces différentes normes et ils les apprécient en les comparant à d'autres normes comme le droit étranger et leurs statuts de salarié et de producteurs. L'enquête montre que la légitimité accordée aux normes du droit d'auteur et aux autres modes de rémunération des cinéastes dépend d'une

¹ Entretien du 1^{er} février 2011.

des sources de légitimité et d'efficacité symbolique du droit dans son ensemble selon Pierre Bourdieu : son ajustement à l'ordre établi (et qu'il contribue à établir)². En effet, l'une des principales sources de légitimité du droit d'auteur aux yeux des cinéastes et le fait qu'ils se considèrent comme des auteurs de cinéma et les sources de la valeur des films. Plus généralement, on verra que leurs appréciations du droit de propriété cinématographique dépendent de leurs positions dans la division (internationale) du travail cinématographique. Les entretiens montrent aussi que le point de vue des cinéastes sur les normes de la propriété cinématographique varie en fonction de leurs positions dans le champ du cinéma, qui détermine notamment l'argent qu'ils gagnent à travers leurs activités professionnelles.

C'est à l'argent qu'est consacrée la suite du chapitre. On espère apporter une contribution à l'étude des rémunérations des auteurs, des artistes et d'autres acteurs de la division du travail artistique. Ces rémunérations ont été étudiées pour leurs relations avec la valeur des œuvres et des auteurs. La genèse du champ littéraire comme « économie inversée » a eu pour conditions de possibilité le développement du marché du livre et de l'édition, des inégalités de rémunérations et de diffusion entre écrivains, et aussi l'exploitation économique des écrivains par les éditeurs³. Flaubert n'a pas eu des mots moins durs à l'égard des éditeurs que ceux réservés par Marguerite Duras aux « vautours » et « voleurs » du cinéma⁴. Les rémunérations des écrivains, des musiciens et des danseurs ont également été examinées en tant que condition d'exercice de métiers comme ceux d'écrivain, de musicien et de danseur, ainsi que comme dimension et enjeu de leur processus de développement professionnel⁵. Des sociologues et des économistes ont aussi été intrigués par l'instabilité de l'emploi, la pluriactivité et les très fortes inégalités de rémunérations inter et intraprofessionnelles qui distinguent les artistes, les auteurs et le reste du personnel des champs de production culturelle des conditions d'emploi de travailleurs d'autres secteurs⁶. Les spécificités de l'offre, de la demande et de la rémunération du travail artistique ont parfois été recherchées dans les

² Voir P. Bourdieu, « La force du droit. Eléments pour une sociologie du champ juridique », art cit.

³ Voir P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit..

⁴ Flaubert a recommandé au biographe de Théophile Gauthier : « Fais bien sentir qu'il a été exploité et tyrannisé par tous les journaux où il a écrit ; Girardin, Turgan et Dalloz ont été des tortionnaires pour notre pauvre vieux, que nous pleurons ». Il a aussi écrit que les écrivains étaient des ouvriers de luxe que personne n'était assez riche pour payer. Voir *Ibid.* p. 119 et 140.

⁵ Voir G. Sapiro et B. Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête de statut », art cit. ; Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (eds.), *Profession ? Ecrivain*, Paris, CNRS Editions, 2017. ; Philippe Coulangeon, « Les mondes de l'art à l'épreuve du salariat. Le cas des musiciens de jazz français », *Revue française de sociologie*, 1999, vol. 40, n° 4, p. 689-713 ; *Id.*, Philippe Coulangeon, *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Paris, Ministère de la Culture - DEPS, 2004. ; P.-E. Sorignet, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation.*, op. cit., p. 103-132.

⁶ Voir P.-M. Menger, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, op. cit. p. 268-537.

spécificités de ce travail même. Par exemple, en s'appuyant sur la typologie proposée par David Jacobs, James Baron et David Kreps entre les « star jobs », les « guardian jobs » et les « foot soldier jobs », Pierre-Michel Menger a expliqué les inégalités de rémunérations entre les métiers de l'opéra par les contributions différenciées de ces métiers à la valeur des œuvres :

« [Une production d'opéra] mobilisera une troupe de chanteurs solistes, un chœur, un orchestre, un chef et une équipe technique. Les chanteurs et les cantatrices solistes, pour tenir leurs emplois, doivent être d'un niveau suffisant pour que leurs prestations au fil des représentations aient, au minimum, la qualité normalement attendue. Mais la prestation très réussie d'une grande soprano ou d'un jeune ténor peut donner aux représentations un éclat considérable. La prestation de l'orchestre et du chœur et celle du chef risquent, elles, de conduire les représentations à la catastrophe si elles sont très médiocres, mais si elles sont réussies, elles influent moins sur le résultat que la performance des solistes. Enfin, le travail des machinistes (et des personnels de salle et d'accueil) a généralement la qualité attendue, et n'influe pas beaucoup sur la valeur des représentations⁷. »

Ce type d'explication pourrait être aisément décliné aux inégalités de rémunérations entre les métiers du cinéma. Il est vrai qu'en raison de l'inégale répartition des tâches et du pouvoir entre les métiers du cinéma, ces derniers n'apportent pas les mêmes contributions à la forme des œuvres⁸. Mais en se limitant à ce constat, on occulterait ce que doivent les hiérarchies professionnelles et économiques du cinéma aux luttes d'attribution de la valeur des films analysées dans les chapitres qui précèdent. Dans le prolongement d'autres travaux, on verra que l'assimilation des cinéastes à des auteurs de films structure leurs revendications économiques et sert de justifications à leurs luttes autour du partage de l'argent entre le personnel cinématographique⁹. En outre et comme l'a déjà constaté Olivier Roueff, l'analyse de Pierre-Michel Menger néglige le processus d'exploitation¹⁰. Au prix de longues luttes, les réalisateurs se sont vu attribuer par la loi une part des profits générés par les œuvres tandis que le reste du personnel des sociétés de production en étaient privés en tant que salariés. Quant aux producteurs et dirigeants des sociétés de production, il est difficile de voir dans leurs

⁷ Voir Pierre-Michel Menger, « Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques », *Revue d'économie politique*, 2010, vol. 120, n° 1, p. 205-236.p. 224-225.

⁸ Voir le chapitre 4.

⁹ Dominique Pasquier a constaté que les réalisateurs et scénaristes de télévision français s'étaient opposés au sein de la SACD, les scénaristes ayant mobilisé la référence américaine pour contester le pouvoir des réalisateurs et accroître leur propre part des droits d'auteur. Voir Dominique Pasquier, « Les barèmes de l'originalité », *Réseaux*, 2008, vol. 148-149, n° 2, p. 175-201., p. 180-181. Le partage des droits d'auteur entre les auteurs de bandes-dessinées a suscité des tensions entre les dessinateurs, les scénaristes et les coloristes. Voir Julien Gaffiot, « La bande dessinée en crise ? Paupérisation des auteur·e·s et marchandisation des œuvres », dans Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (eds.), *Profession ?*, *op. cit.*, p. 165-170 ; Les auteurs de théâtre luttent pour améliorer leur condition économique en critiquant leur invisibilisation au profit des metteurs en scène. Voir Quentin Fondu, « L'auteur·e dramatique : entre reconnaissance professionnelle et précarité économique », in *Ibid.*, p. 104-108.

¹⁰ Voir Olivier Roueff, « Les mécanismes de valorisation à l'épreuve des systèmes d'intermédiation », in Wenceslas Lizé, Delphine Naudier et Séverine Sofio (eds.), *Les stratégies de la notoriété: Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Archives contemporaines, 2014, p. 200-202.

rémunérations élevées le reflet d'une contribution importante à la forme des œuvres, sauf à le postuler en négligeant le fait que la contribution esthétique des producteurs – quelle qu'elle soit – est généralement ignorée ou dévalorisée par les spectateurs et les critiques. Pour analyser les processus d'exploitation caractérisant les mondes de l'art, Olivier Roueff regrettait récemment qu'il n'existe pas d'« analyse économique à moyenne voire grande échelle – au-delà de la monographie sur tel projet artistique ou telle organisation – des flux financiers engagés dans la production et la distribution des œuvres et de leur redistribution en aval de la réception des œuvres »¹¹. Le cinéma français est un objet commode pour entamer ce chantier. Les politiques publiques du cinéma, qui bénéficient à la quasi-totalité des longs-métrages de fiction français diffusés en salle, sont en effet justifiées, gérées et évaluées *via* la production de diverses données et statistiques sur les rémunérations des auteurs de films et du reste du personnel.

La deuxième section de ce chapitre portera sur le rapport des cinéastes à leurs rémunérations et à celles du reste du personnel. Sur la base d'entretiens, on verra comment les cinéastes évaluent et critiquent leurs rémunérations en dénonçant les producteurs de films et en comparant leurs revenus avec ceux d'autres catégories de travailleurs. On examinera également les luttes collectives récentes des cinéastes au sujet de plusieurs réglementations affectant leurs revenus et ceux de leurs collaborateurs : un accord professionnel réglementant la « transparence des comptes » des sociétés de production, le plafonnement des revenus du personnel des films bénéficiant d'aides du CNC et surtout la convention collective du cinéma, qui a divisé les cinéastes. On verra que les cinéastes apprécient et légitiment leurs rémunérations et celles du reste du personnel au prisme de leurs positions dans les hiérarchies professionnelles.

La troisième section comparera les rémunérations des cinéastes et celles du reste du personnel. On évaluera les revenus des cinéastes en actualisant et en corrigeant les estimations élaborées pour le compte du ministère de la Culture, de la SACD et du CNC¹². Les études existantes n'expliquent guère les inégalités de rémunérations, sauf en les rapportant au budget

¹¹ *Ibid.*, p. 201.

¹² Ces études ont déjà mis en évidence les divers modes de rémunération des réalisateurs et des autres auteurs de films. Elles ont aussi constaté de grandes inégalités de rémunération entre les auteurs de cinéma, parfois en les rapportant aux budgets des films. Mais ces études, qui ont en commun d'évaluer et de comparer des rémunérations par poste et par contrat, produisent une description déformée des inégalités de rémunération intra et interprofessionnelles. Elles ne prennent pas en considération le fait que la quasi-totalité des réalisateurs de longs-métrages écrivent ou coécrivent leurs scénarios et sont rétribués pour le faire, soit dans le cadre d'un même contrat de scénariste-réalisateur, soit dans le cadre d'un contrat distinct de scénariste. Agréger les contrats de scénaristes et de réalisateurs revient donc à mélanger deux populations aux postes, au pouvoir, au prestige et au niveaux de rémunération distincts – celle des (co)scénaristes-réalisateurs (ou cinéastes) et celle des (co)scénaristes spécialisés. Voir Joëlle Farchy, Caroline Rainette et Sébastien Poulain, « Économies des droits d'auteur. II – Le cinéma », *Culture études*, 2011, n° 5, p. 1-20 ; « OPCA Cinéma 2015 » [en ligne], SACD, 17 avril 2015. Voir les études sur la production cinématographique française publiées chaque année par le CNC et disponible sur son site internet.

des films auxquels elles sont effectivement corrélées. On montrera que les rémunérations des cinéastes sont corrélées à leurs positions dans le champ du cinéma. Après avoir mis en évidence les inégalités de rémunération entre cinéastes et quelques-uns de leurs déterminants, on comparera les rémunérations des différents métiers de production cinématographiques. Ces métiers sont très inégalement rémunérés et les membres de chaque groupe professionnel sont eux-mêmes très inégalement rétribués.

Les rémunérations des réalisateurs et des scénaristes seront évaluées sur la base d'un échantillon de 132 films français sortis autour de l'année 2012. Ces films sont représentatifs de la diversité des films français sortis en salles à cette période et des différents pôles du champ du cinéma français. L'échantillon inclut ainsi des films à grands succès et gros budgets, des films appréciés par les instances de consécration cinématographiques, et des films moins financés, visibles et valorisés. Les entretiens ont été conduits auprès de cinéastes aux trajectoires variées. Quelques-uns d'entre eux ont tourné des films à gros budgets dépassant le million d'entrées en salles. D'autres ont réalisé des films à plus petits budgets et moins diffusés mais sélectionnés à la aux Césars et Festival de Cannes. On a également rencontré des cinéastes faiblement dotés en capital économique et symbolique. Les rémunérations des cinéastes rencontrées étaient très inégales et allaient de quelques milliers d'euros à plusieurs centaines de milliers d'euros par film. Les luttes des cinéastes au sujet de la convention collective et leurs rapports aux rémunérations des techniciens seront étudiées sur la base d'observations de deux assemblées générales des cinéastes qui lui ont été consacrées, et qui ont réuni chacune une centaine de cinéastes aux trajectoires très variées.

Par manque de temps, d'espace et de matériau, ce chapitre est centré sur la situation française. Les rémunérations des cinéastes et professionnels américains ne sont pas aussi aisément accessibles, notamment en raison de la non-intervention (directe) des administrations publiques américaines dans le financement des films. Les cinéastes américains rencontrés ne sont pas suffisamment variés et représentatifs de l'espace du cinéma professionnel pour que l'on compare leurs rapports au copyright avec ceux des enquêtés français¹³. On s'autorisera tout de même à apporter quelques brefs éléments de comparaison.

¹³ Des trente entretiens conduits à Los Angeles, la plupart l'a été auprès de cinéastes expérimentaux pratiquant les citations cinématographiques. On renvoie leur étude approfondie à un futur indéterminé.

Points de vue d'auteurs sur le droit d'auteur

Comment les cinéastes perçoivent, apprécient et justifient-ils les normes du droit de propriété cinématographique ? Quels sont les déterminants cinématographiques de leur rapport au droit d'auteur et de ses variations ?

Le droit des auteurs

La légitimité du droit d'auteur des réalisateurs tient d'abord au fait qu'ils se considèrent (ou non) comme des auteurs de films.

A l'exception d'un réalisateur dont on reparlera plus loin, aucun des cinéastes rencontrés n'a remis en cause son statut d'auteur lorsqu'on l'interrogeait sur ce qu'étaient ses activités d'auteur¹⁴. Dans l'extrait d'entretien suivant, un réalisateur défend le statut d'auteur et les droits d'auteur des scénaristes et des réalisateurs au nom de leurs activités respectives. Il considère que les réalisateurs méritent le statut d'auteur en raison de leurs tâches de direction des acteurs et de cadrage, même lorsqu'ils n'écrivent pas. Le temps de travail et le pouvoir des réalisateurs de cinéma justifient à ses yeux le fait qu'ils soient mieux rémunérés que les scénaristes :

« Quand je suis auteur je touche des droits d'auteur en tant qu'auteur, et des droits d'auteur en tant que réalisateur. Quand il y a plusieurs auteurs qui travaillent, ils touchent des droits d'auteur, et ils décident quel pourcentage est affecté à l'un et à l'autre. Ça c'est de la négociation. Et effectivement si moi j'écris un scénario pendant quatre ans et je prends un consultant, ou quelqu'un qui va travailler quatre ans avec moi sur les dialogues, il est normal qu'il touche moins que moi. Je pense qu'il y a eu un combat à un moment. A une époque il n'existait pas de droit d'auteur du réalisateur. Et je trouve que c'est intéressant. Je ne sais plus qui s'était battu pour ça, ça date maintenant. Dire que le réalisateur même s'il a pas écrit une ligne de son scénario c'est quand même un auteur, je trouve que c'est bien, c'est vrai. Et à partir du moment où le... Déjà il dirige l'acteur pour que ce texte qu'il n'a pas écrit soit dit de la meilleure façon possible. Il va placer sa caméra d'une certaine manière et donc il va prendre une décision d'auteur, c'est normal qu'il ait le droit d'auteur. Ensuite les pourcentages, l'affectation des pourcentages... Souvent c'est... Disons que dans le cinéma c'est plus le réalisateur qui a le pouvoir on va dire, et qui est prééminent, et en télévision c'est plus les auteurs. Donc¹⁵... »

Aucun des cinéastes rencontrés n'a prôné l'attribution du droit d'auteur à d'autres groupes professionnels que les scénaristes, les réalisateurs et les compositeurs. Certains s'en sont pris aux chefs opérateurs et des monteurs revendiquant parfois le statut de coauteur des

¹⁴ Par précaution méthodologique, par timidité et par politesse, on a évité de demander directement aux cinéastes s'ils se considéraient comme des auteurs. Leur poser la question était déjà questionner l'un des fondements de leur identité et de leur rang professionnels, et sans doute de leur estime de soi. On a fait preuve de moins de prudence lors d'un entretien avec cinéaste américain. En réponse à la question de savoir si tous les réalisateurs de la DGA se considéraient comme des artistes, il répondit, non sans justesse : « *If they think of themselves as artists? You use that term as if it was a medal and not a function.* » La suite de l'entretien fut moins plaisante.

¹⁵ Entretien du 21 mars 2011.

films¹⁶. Un réalisateur les a dénoncés en estimant que les seuls auteurs des films étaient les professionnels définis comme tels par la loi. Il a critiqué la folie et la prétention des chefs opérateurs se considérant comme des auteurs en les qualifiant de « techniciens », en les excluant du « processus créatifs » et en minorant leurs contributions par rapport à celles des monteurs. Il a également salué un chef opérateur reconnu, collaborateurs de cinéastes très consacrés, pour le fait qu'il se place au service du réalisateur :

« Réalisateur : ce qu'on a essayé de dire c'est que les auteurs c'étaient les auteurs définis par la loi. Il n'y avait pas d'auteur en plus. Il y a une tentation permanente des chefs opérateurs par exemple de dire "on est les coauteurs". C'est pas vrai ! Je veux dire, ils ont un savoir-faire, ils le mettent au service de l'œuvre. Mais encore une fois ce que je disais l'autre jour : il y a un auteur final de l'œuvre, et là-dessus je crois que c'est des malades qui... C'est des gens mal à leur aise dans leur boulot de chefs opérateurs qui revendiquent ça. A la limite je dirais même un chef monteur a plus de responsabilités d'auteur qu'un – Limite hein ! – qu'un chef opérateur. Parce que le montage c'est vraiment l'écriture finale du film, et on peut bousiller un film en étant pas un bon monteur. Mais bon, je crois qu'il faut... Nous on a été vigilants là-dessus. Sur les droits... (...)

Doctorant : ça arrive souvent que des chefs opérateurs comme ça...

Réalisateur : Non, il y a un ou deux excités qui commencent à dire ça et puis ça se passe très vite. C'est pas logique, c'est des gens qui sont pas dans le processus créatif : c'est des techniciens qui se montent le bourrichon quoi [*Rires*]. Je me souviens, j'ai travaillé avec Néstor Almendros, qui était un grand chef opérateur, qui avait travaillé avec Truffaut etc. Et sur un film où j'étais assistant Néstor me disait, le réalisateur avait disparu pendant trois jours. Et moi j'étais assistant donc très inquiet. Et Néstor m'a dit : "Ecoute, quand on est sur un film on est au service du metteur en scène : c'est lui qui fait, c'est lui qui dirige, on est là pour l'aider, on n'est pas là pour autre chose, calme toi, il va revenir, et on finira le film". Et il avait vachement raison et c'était une très belle leçon d'un des plus grands chefs opérateurs des années 1980¹⁷. »

A contrario, les rares cinéastes qui ont remis en cause le droit d'auteur des réalisateurs l'ont fait en questionnant la notion d'auteur. On a déjà analysé le point de vue de Jean-Luc Godard, qui a dénoncé la notion d'auteur, la propriété des films, le droit moral et la répression du téléchargement illégal¹⁸. On citera plus loin une réalisatrice qui a imaginé l'attribution de droits d'auteurs aux techniciens en les assimilant à des cocréateurs des films. Le seul réalisateur interrogé qui a remis en cause le droit d'auteur a lui aussi questionné la notion d'auteur et valorisé les collaborateurs des cinéastes. En estimant que le droit d'auteur français impliquait un « déni de la main d'œuvre ouvrière », il a valorisé le travail des producteurs et des techniciens les plus haut placés dans les hiérarchies professionnelles.

« Là où c'est très difficile de le définir ce droit d'auteur à la Beaumarchais c'est qu'il est toujours... Comment tracer ses limites ? Où s'arrête-t-il ? Voilà, surtout dans le cinéma, où

¹⁶ Pour un exemple des revendications des monteurs souhaitant bénéficier du droit d'auteur, voir « Les monteurs sont-ils des auteurs ? » [en ligne], Les Monteurs associés, avril 2010, disponible sur <http://www.monteursassocies.com/2010/04/19/compte-rendu-de-la-reunion-mensuelle-du-7-avril-2010/> (page consultée le 7 mars 2018).

¹⁷ Entretien du 22 février 2011.

¹⁸ Voir les chapitres 7 et 8.

effectivement tu as certes le réalisateur, mais tu as eu d'abord un travail avec le producteur, qui est plus ou moins d'ailleurs... Parce qu'on dit toujours nous, nous notre ligne de défense c'est de dire qu'on est toujours à l'initiative, à l'origine d'un projet. Ce qui est faux, ce qui n'est pas toujours vrai, loin de là. Souvent c'est aussi le produit d'un dialogue avec son producteur. Là je te parle évidemment entre guillemets off de toute négo où je ne dirais jamais des choses pareilles. Quoique je me permets de le dire mais tu vois évidemment après chacun défend son territoire parce qu'on est dans des jeux de pouvoir et dans des représentations. Quand j'assume le rôle d'élu de la SRF ou de membre du SFR-CGT je dois... [*Rires*]. Mais au fond, c'est vrai qu'on pourrait... Tu sais qu'il y a eu ce genre de problématique posé par certaines assos. Tu dois être au courant : des fois des monteurs, parfois même des chefs op, qui réclamaient finalement aussi la qualité d'auteur. Et c'est ce qu'on appelle les chefs de postes qui sont vraiment de véritables soutiens artistiques mais plus que ça : ils te nourrissent, ils te... Tu sais la plupart des réalisateurs, quand ils font leurs premiers films, ils ont quand même peu de notions techniques, et même s'ils en avaient ils ont surtout peu de pratique, peu d'expérience, et on pourrait se demander la question de qui fait vraiment le découpage. Et tu verras plein de chefs op, comme ça, qui te diront en coulisse. "Bon, moi j'essaye de comprendre l'idée du réalisateur mais après je fais quoi ? C'est quoi cette idée ?" Tu vois c'est toujours pareil. En fait dans le droit d'auteur à la Beaumarchais il y a toujours un déni de la main ouvrière je dirais. Toujours¹⁹. »

Cette critique du droit et du statut d'auteur a plusieurs fondements possibles. A la différence des autres enquêtés, ce cinéaste a mentionné des lectures sur le droit d'auteur, sur l'émergence de la notion d'artiste au Quattrocento et sur les cathédrales – dont l'exemple avait servi à Erwin Panofsky à souligner et légitimer le caractère collectif de la production cinématographique²⁰. Ses lectures ont pu être favorisées par sa formation et son expérience antérieure d'enseignant en sciences humaines. Très probablement, sa critique de la notion d'auteur de film et du droit d'auteur tient à son engagement en faveur de la convention collective du cinéma et d'un salaire minimum du réalisateur. Alors qu'il participait à la négociation de cette convention, il avait eu l'occasion de débattre avec des réalisateurs critiques à l'égard de la salarisation des réalisateurs et inquiets des conséquences de la convention collective sur leurs droits d'auteur. Sa critique de la notion d'auteur a aussi pu être facilitée, voir suscitée, par une exposition ou une imposition de la problématique de cette thèse – elle-même favorisée par quelques échanges sympathiques avant l'entretien et l'intérêt du cinéaste pour cette recherche.

Malgré ou en raison de cette imposition de problématique, cet entretien a le mérite d'éclairer divers fondements de la légitimité du droit d'auteur et de la notion d'auteur de film. Après avoir critiqué le droit d'auteur et la notion d'auteur, ce réalisateur n'a eu de cesse de les justifier. Dans l'extrait d'entretien précédent, il précisait déjà qu'il ne se permettrait pas de critiquer la notion d'auteur et le statut d'auteur des réalisateurs en tant que porte-parole de la SRF – une organisation dont la revendication fondatrice et centrale est la défense du droit

¹⁹ Entretien du 12 mars 2012.

²⁰ Voir le chapitre 3.

d'auteur de ses membres. Il a ensuite présenté la défense du droit d'auteur comme une stratégie visant à accroître les rémunérations des cinéastes :

« je trouve des fois qu'on est obligés d'avoir des discussions qui sont en fait très naïves quoi voilà. Mais bon, voilà, on n'a pas trop le choix. Comme tu dis il y a un droit d'auteur, il faut faire avec, c'est un outil, mais en fait on utilise cet outil pour peut-être d'autres enjeux d'ailleurs. Pour défendre des intérêts parfois bêtement pécuniaires. Pas seulement hein. »

Le même réalisateur a défendu la qualité d'auteur des réalisateurs en valorisant leurs contributions à la création cinématographiques et en dévalorisant celles des producteurs, des scénaristes et des techniciens. Il a considéré qu'il se moquait de savoir si le producteur ou le réalisateur était l'auteur, mais qu'il en fallait un. Il a ensuite reproché aux producteurs de vouloir faire disparaître la notion d'auteur pour mieux ajuster leurs produits au marché, alors même qu'ils ne pouvaient se passer des auteurs : « ils savent que c'est [l'auteur] leur fonds de commerce. Ils en ont besoin, ils ont besoin de cette part qui vient d'on ne sait où, qui va faire le film. » Le réalisateur a présenté la notion d'auteur comme un instrument de lutte contre les producteurs : « cette notion d'auteur c'est en soi le nom d'une guerre, d'une guerre infinie, interminable, elle sera pas... Il faut l'assumer. » Le cinéaste a aussi défendu le statut d'auteur des réalisateurs par opposition aux scénaristes revendiquant la paternité des œuvres. Il a reproché à ces derniers de contribuer à la standardisation des films au détriment des dimensions « plastiques » du cinéma. Quant aux techniciens contribuant à ces dimensions plastiques, comme les monteurs et les chefs opérateurs, il leur a reconnu une contribution à la forme des œuvres tout en rappelant la fonction de supervision des réalisateurs et en comparant cette fonction à celle d'un Michel-Ange travaillant lui aussi avec des équipes monumentales :

« Ben les monteurs, en fait au travers de leur association – certains hein, et d'ailleurs c'est plus à la télé bizarrement – ils disaient voilà : dans les faits, de plus en plus, on est amenés à monter, pour ne pas dire à remonter l'œuvre, parce qu'en gros ils sous-entendent qu'ils arrivent, qu'ils partent d'un matériau juste ni fait ni à faire, ce qui est très... Et qu'en gros, c'est eux qui au final fabriquent le film, c'est-à-dire comme un scénariste pourrait le dire. L'auteur-réalisateur de ce point de vue-là il est un peu attaqué de tous les bords. Mais c'est aussi normal, c'est de bonne guerre, mais il est attaqué du côté des scénaristes, aujourd'hui avec la Guilde [des scénaristes], qui revendiquent une importance très très grande sur justement le film. Dans la mesure où plus l'industrie réclame des produits identifiables etc., plus le scénario devient nécessaire. Et le scénario entendu comme un schéma de fabrication quoi, un schéma de... Et donc tu as le... Tu vois du côté de la guilde des attaques récurrentes en fait contre... Justement contre le réalisateur, le fait qu'on ne voit pas par exemple suffisamment leurs noms sur les affiches. Ils... Et donc c'est vrai de ce côté-là, et puis revendiquant finalement la paternité de l'œuvre finale. En oubliant qu'il y a quand même... Un film c'est quand même un objet, comment dire... plastique. Mais c'est vrai aussi que dans beaucoup de cas l'objet plastique au fond n'est pas très visible si tu veux. Voilà, tu as surtout des dialogues, une histoire, et puis après c'est filmé de manière extrêmement... tradi... Je dirais classique, donc on voit pas. Et même là, c'est le chef op qui va prendre le relais. En fait si on prend toutes les étapes de la fabrication d'un film, on pourrait dépouiller l'auteur de sa paternité mais complètement. [Rires] Pour au final ne plus lui reconnaître que

la supervision. Alors est-ce que c'est ça un auteur ? Quelqu'un qui supervise les travaux ? Mais c'est marrant puisque c'est au fond la même histoire pour Michel-Ange. »

Le même réalisateur valorise la notion d'auteur en tant que principe de classement des œuvres permettant de mieux les apprécier : « quand tu prends les œuvres unes à unes du même auteur, tu peux en jeter les trois quarts. Quand tu considères le parcours et l'itinéraire d'un auteur, à ce moment-là tu ne jettes plus rien, c'est le contraire, parce que toutes les œuvres se nourrissent ». Ce réalisateur a également vu dans la notion d'auteur un moyen de préserver l'originalité ou la non-standardisation des films, et cela en opposant les films d'Ingmar Bergman à des « produits américains formatés » dominants au box-office. Il a attribué ces derniers à des entreprises plutôt qu'à des réalisateurs. Sa défense de l'auteur s'appuie donc sur une opposition entre le cinéma commercial, le cinéma américain et le cinéma d'auteur. Elle s'appuie aussi sur les modes de vieillissement différenciés du champ du cinéma et plus largement des champs culturels²¹. Le réalisateur a en effet supposé que les œuvres singulières d'un Bergman, bien que moins populaires à court terme que celles de Walt Disney, avaient une plus longue espérance de vie :

« Alors du point de vue de l'auteur en général, ou du réalisateur, c'est vrai qu'il y a aussi une façon de travailler, une conception alors là au sens plus technique du terme, qui est qu'on sait qu'on ne peut pas travailler sans un certain type d'organisation quoi. On peut pas... Et à un moment donné, c'est le problème qui se pose aux Etats-Unis par exemple sur le problème du *final cut* et sur les *previews* etc. qui font qu'au final on noie un peu ce qu'on pourrait appeler l'originalité. Alors moi je sais pas si ça existe l'originalité mais c'est vrai que dans les faits on peut comparer un produit américain formaté, aussi réussi soit-il d'un point de vue commercial, du point de vue du box-office, même d'un point de vue technique, parce que c'est exceptionnel ce qu'ils font là-bas, même en termes justement d'organisation du travail. Quand tu vois les studios Disney ou Pixar, je sais pas où est l'auteur mais il y a une intelligence de conception, qui d'ailleurs s'apparente beaucoup à de la conception industrielle. C'est comme chez Renault etc. Il y a des bureaux d'étude. Tout est semblable. Avec des historiques, on sait ce qui marche. Entre ça et évidemment la liberté totale qui peut être donnée à un Bergman. Voilà. Qu'est-ce qui est bon ? Qu'est-ce qui est faux ? On a les deux extrêmes, donc dans les faits force est de se poser la question, à partir de ce moment-là, de ce qu'est l'auteur, c'est sûr. Mais bon. Sachant qu'au regard de l'histoire, peut-être que les œuvres de Bergman, je dis peut-être, j'en sais rien du tout, resteront beaucoup plus longtemps, et de ce point de vue-là seront plus... non pas commerciales mais plus grand public, au regard de l'histoire et de la postérité, qu'un vulgaire Walt Disney qui sera le énième du genre et qui sera peut-être totalement démodé dans un siècle quoi. J'en sais rien, personne peut le savoir, mais en tout cas c'est sûr que même cette notion de public, elle est très ponctuelle quoi. »

Les cinéastes rencontrés, qui ont tous défendu l'assimilation des cinéastes à des auteurs de films, occupaient des positions variées dans le champ du cinéma. Un manque de reconnaissance peut cependant fragiliser leurs sentiments d'être des auteurs. Sans doute à la faveur de sa position dominée dans le champ du cinéma, le cinéaste qui a critiqué la notion

²¹ Voir P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 243-259.

d'auteur l'a fait en remettant en cause la notion de génie. Selon lui, plutôt que l'expression d'un talent préexistant, la qualité d'auteur serait le produit d'une activité et d'un parcours professionnel devant être soutenu par des politiques culturelles. Comme il l'a déclaré, « on croit dans le génie, alors que peut-être, la notion d'auteur on devrait la construire ». Ce réalisateur a aussi évoqué un « complexe » des réalisateurs craignant d'être dépossédés de leurs films et de leur qualité d'auteur par des collaborateurs comme les scénaristes. Il a pris son propre exemple et celui d'un cinéaste très consacré, Stanley Kubrick :

« tu as des réalisateurs qui ont peur d'être dépossédés, et qui sont à tous les postes, ça c'est très drôle. Tu verras, dans certains génériques ils sont à l'image, au montage, je te jure hein, tu les vois ils sont partout. Ça c'est des réalisateurs qui ont une peur de perdre la maîtrise de... Et ça touche des grands hein : Kubrick, son procès avec Jim Thompson, c'est quand même étonnant. C'est quelqu'un qui a toujours été complexé par cette notion d'auteur, et par les auteurs européens, qui écrivent eux-mêmes leurs trucs, quitte à être dans des choses beaucoup plus aléatoires. (...) Il a toujours été complexé de ne pas pouvoir être un auteur au sens strict, c'est-à-dire jusqu'au bout. Il était l'auteur de ses films, mais le fait d'être incapable de créer ses histoires, etc., d'être toujours dans l'adaptation, et ça tu le vois au début de sa carrière avec Jim Thompson. Il le crédite pas je crois ou il se co-crédite alors qu'il avait juste rien écrit quoi. Mais il se disait voilà, on peut considérer que *L'Ultime Razzia*, à partir de ce moment-là c'est pas moi ou je n'en aurai été que le... Et ça complexe tout réalisateur hein. Dans la pratique je veux dire... Voilà. »

Comme l'explique ce réalisateur, les cinéastes peuvent douter de leur qualité d'auteur en raison de leur collaboration avec d'autres travailleurs pouvant revendiquer la paternité des œuvres. Ce « complexe » d'auteur peut également être favorisé par une position symboliquement dominée dans le champ du cinéma, comme celles des cinéastes « commerciaux » et peu reconnus par les critiques, auxquels les œuvres sont régulièrement opposées à un « cinéma d'auteur ». On a pu l'observer dans les propos d'un réalisateur dont le plus gros succès en salles avait été décrit par des critiques comme un film sans âme, un divertissement grand public peu regardant en matière de réalisation, un produit à la réalisation anonyme, un spectacle peu spectaculaire, à la mise en scène nulle, à la photographie grotesque, au scénario faiblard – « Bref, un nanar ». Non contents de critiquer son film, sa réalisation et de le priver de singularité en qualifiant sa mise en scène d'anonyme, les critiques de cinéma ont aussi attribué les rares qualités du film à ses interprètes, à ses effets spéciaux ou à l'œuvre adaptée. Interrogé sur son activité d'auteur, il a regretté d'avoir été assimilé à un réalisateur de « films de commandes ». Il a également opéré une distinction entre des « films d'auteurs plus pointus et des films grands publics », en mobilisant l'opposition entre la valeur marchande et esthétique des films qui a alimenté la dépréciation de son propre travail. Le réalisateur a également déclaré qu'il ne se revendiquait pas auteur mais qu'il avait « l'impression de faire le travail d'auteur ». Il a présenté et justifié sa qualité d'auteur au titre de son choix des sujets de

ses films et de son travail d'écriture, dont il a souligné la difficulté. Il a également évoqué sa cinéphilie et ses goûts variés, incluant des œuvres et cinéastes « populaires » et « grand public » aussi bien que des cinéastes à la qualité d'auteur indiscutée :

« Doctorant : Est-ce que vous pourriez me décrire assez brièvement vos activités d'auteur en fait, ce que vous faites en tant qu'auteur ?

Réalisateur : Euh... Ben ce que je fais en tant qu'auteur c'est que j'essaye de raconter des histoires que moi j'aimerais voir en tant que spectateur. Quel que soit le type de film. Moi j'essaye d'avoir... J'aime le cinéma et j'aime des choses très différentes dans le cinéma. Je peux aller voir des films américains comme des films taïwanais, et des films d'auteurs plus pointus et des films grands publics, donc en tant que cinéaste j'ai la naïveté de vouloir essayer de toucher à tout et de faire... (...) Peut-être c'est aussi parce que je suis moins sûr de moi, que ma confiance en moi est peut-être limitée, mais je... Je je... J'ai une admiration pour des cinéastes qui ont creusé le même sillon toute leur vie, et j'ai aussi une admiration pour des touche-à-tout, qui ont fait des choses très différentes. Voilà ; Alors à partir de là moi je reste ouvert, j'essaye d'être curieux, et je... Je... je... Tous les films que j'ai fait c'est des films dont je suis l'initiateur, ce qui n'a pas l'air toujours d'être perçu ou compris ou... Les gens ont l'impression qu'on m'a fait faire *Les trois mousquetaires* ou *Le château de la colère* et que j'ai enchaîné des films de commande, ce qui est absolument faux : je me suis battu comme un damné pendant un an pour avoir les droits des *Trois mousquetaires*, et personne n'avait pensé à le faire : je pensais que tout le monde avait essayé²². (...)

Doctorant : Et vous avez toujours été scénariste ?

Réalisateur : Oui, j'ai toujours écrit, ouais, j'ai toujours coécrit. Pas seul : j'ai travaillé avec [tel et telle scénaristes], principalement, sur les derniers films. Voilà. Donc... J'ai j'ai... Le dernier je suis en train de l'écrire tout seul par contre.

Doctorant : Oui, ça change quoi ?

Réalisateur : Ben c'est beaucoup plus de travail hein. Mais c'est pas désagréable, peut-être aussi que j'en avais envie, que j'en avais besoin. Donc ça c'est un travail d'auteur qui est difficile hein. Ecrire c'est dur : ça demande beaucoup d'effort, de concentration, de remise en cause. C'est long. C'est douloureux par moment. Ça ça fait partie du travail d'auteur. Alors je me sens auteur parce que j'écris et que je... je... je... Voilà. Après je me revendique pas en tant qu'auteur mais j'ai l'impression de faire le boulot d'auteur. Je ne sais pas si je le fais bien ou mal mais en tout cas j'ai l'impression de le faire.

Doctorant : Et quand vous avez voulu faire du cinéma vous vouliez être réalisateur...

Réalisateur : Je voulais réaliser mais je voulais écrire. Pour moi les personnes qui me donnaient envie de faire ce métier étaient auteurs-réalisateurs. C'était Lelouch qui était auteur-réalisateur, c'était Melville qui écrivait ses scénarios souvent, et... Après ça a été Truffaut, c'était quand même des gens qui écrivaient, qui étaient les auteurs de leurs films, donc je m'identifiais plutôt à cette école-là quoi²³. »

La légitimité du droit d'auteur aux yeux des cinéastes tient donc d'abord à leur identité d'auteurs de film, qui repose elle-même sur leur position dans la division du travail cinématographique, sur leurs luttes et rapports de force avec d'autres groupes professionnels, sur le capital symbolique accumulé de « grands » auteurs (Bergman etc.), sur l'usage de la fonction-auteur comme principe de classement et d'évaluation des films, ainsi que sur l'opposition entre un « cinéma commercial » (ou américain) et un « cinéma d'auteur ». Le « complexe d'auteur » des réalisateurs suggère aussi que les cinéastes peuvent difficilement

²² Ici et dans les extraits d'entretiens suivants, on a modifié les titres et thèmes des films des cinéastes interrogés.

²³ Entretien du 14 mars 2011.

renoncer à se définir comme des auteurs sans se dévaloriser à leurs propres yeux – au moins publiquement ou dans la situation assez confidentielle d'un entretien auprès d'un étudiant.

On peut observer en Amérique une même corrélation entre les conceptions de l'auteur des réalisateurs et leurs rapports à la propriété des films. Dans les années 1980 et 1990, les porte-parole de la DGA ont critiqué le copyright américain au motif qu'il ne leur reconnaissait pas le statut d'auteur et un droit moral²⁴. Leurs appréciations du copyright n'étaient pas partagées par d'autres cinéastes américains rencontrés, qui ont questionné le statut d'auteur des réalisateurs et qui se situaient aux pôles symboliquement et/ou économiquement dominés du champ du cinéma. L'appropriation des films par les producteurs a été défendue par un réalisateur-producteur membre de la DGA, peu connu et reconnu, qui n'avait réalisé qu'un film de cinéma dans les années 1980 puis des documentaires télévisés et des épisodes de séries²⁵. Il a justifié le statut de propriétaire des producteurs en raison de leurs investissements et du fait qu'ils rémunèrent leurs employés. Il a défendu le copyright des producteurs en le rapprochant de la propriété de biens non-artistiques :

« Producers are the owners. They are the ones who bring the money to the film. And so it's kind of like you buy a house, you pay for it, and then you put things in the house, or other people might put things in the house, that's a piece of art by someone else, that's a piece of work by someone else, but the owner of the house is the person who pays for it. So producers are the ones that paid for the films or find the money for the films. So that's why they own it. Producers are really the business side of the film, the ones that create all the contracts, all the contracts with the directors, the writers, the actors. I'm doing that now on one of my films, so yeah, they are the ones who do all the business of the film and own the film which I think is correct. »

Ce réalisateur a justifié son propre statut de producteur afin de conserver la propriété de ses films et scénarios, d'accroître ses chances de travailler et de ne pas être subordonné au pouvoir de producteurs pouvant lui imposer ses choix en menaçant de le licencier. Il a mentionné à ce propos que les producteurs étaient ceux qui recevaient l'Oscar du meilleur film. Son rapport à la notion d'auteur et à la qualité d'auteur des réalisateurs contraste avec celui des cinéastes français interrogés. Il a considéré que le fait de produire, écrire et réaliser un film faisait de lui une « sorte d'auteur ». Mais il a poursuivi en valorisant les contributions de certains techniciens et en considérant que tous les films avaient plusieurs auteurs. Il a aussi questionné la Politique des auteurs, en estimant qu'à l'exception de quelques grands auteurs, les réalisateurs changeaient en fonction de leur « matériel » et tournaient des films très différents en collaboration avec d'autres professionnels :

²⁴ Voir le chapitre 7.

²⁵ Entretien du 20 février 2014.

« I think that if I write, and direct, and produce a film, I'm a kind of author. Yes. Working in real close combination with all of my keys: cinematographer, the editor, the... I think that filmmaking is such a huge collaboration that you are not the sole author, you're never sole author, but you definitely are a kind of author. No back to the idea of an *auteur*, the way it is used in film theory, do I believe that you can take six movies from François Truffaut and look at them and say "oh that's definitely his movie because you can tell, you can tell, you can tell, you can tell"? I don't... Sometimes, I think. Sometimes. There are some genuine *auteurs*, I think, and otherwise there are more directors who I think change with their material, and not necessarily *auteurs* and all, but in combination with other creative people, they create a single piece that are nothing like their other pieces. (...) Even if I direct, and write and produce with someone, I think that film is a huge, still a huge working together with other people in order to have made it. The influence of the cinematographer is huge, the influence of the editor is huge, you know the influence of the production designer is huge, the influence of the composer is huge. So... Yeah. And that's why I like filmmaking. I like filmmaking because I love to work with creative people and putting things together from people who are all kind of experts at what they do. I think that's the genuine pleasure I get out of it. I was an editor first. First an editor, and then a writer-director. »

La notion d'auteur de film a été remise en cause par un autre cinéaste américain, qui se situait quant à lui au pôle économiquement dominé et symboliquement dominant du champ cinématographique²⁶. Depuis les années 1970, il avait réalisé, écrit et produit une quarantaine de film honorés d'une rétrospective au MoMA, de sélections dans des festivals américains et étrangers, d'un prix à Berlin et du prix John Cassavetes des Film Independent Spirit Awards. Ce cinéaste a remis en cause toute propriété des films, défendu le fait d'inscrire le mot *copyleft* aux génériques de ses œuvres et raconté qu'il encourageait ses étudiants à ne pas payer l'utilisation de musique pour leurs films (en leur expliquant qu'ils ne risquaient rien, sauf succès rarissime). Il a justifié sa dénonciation du copyright en considérant que les idées étaient le résultat du travail collectif de l'humanité et devaient donc appartenir à la communauté entière :

« Doctorant : So can you explain to me when and why you decided to say copyleft instead of copyright?

Réalisateur : My view is that nobody makes anything. Nobody makes and should own anything. It's all communal property. However original my and anybody else's films are, they are the cumulative product of all of human history to this point. So I don't have any original idea, all my ideas came from what came before me. So I don't like the idea that we pretend somebody owns something because it was allegedly their idea. That wasn't their idea. It was the society's collective idea that produces this person. This person wouldn't have this idea without everything that precedes it. So my view was we all own it... I do think that when you make something you should get decently paid. I never got decently paid so... »

Ce cinéaste estimait qu'il était juste d'être rémunéré pour son activité, mais de façon moins inégalitaire que dans la situation actuelle. Ses vues sur la propriété des films et la rémunération du travail cinématographique sont proches de celles de Jean-Luc Godard, dont il a revendiqué l'influence à côté de celles d'autres cinéastes étrangers politisés comme Glauber Rocha, Alain

²⁶ Entretien du 16 décembre 2013.

Tanner, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Comme ces derniers, il a valorisé ses films pour leurs dimensions politiques, en rejetant la distinction entre esthétique et politique.

« Si on enlève le droit moral je crois qu'il n'y a plus d'œuvre »

Du point de vue des cinéastes français interrogés, les normes du droit moral sont les plus consensuelles et contribuent à la légitimation du droit d'auteur français dans son ensemble. Le droit moral est valorisé en tant que garantie de leur pouvoir et de leur contrôle de la forme des films par rapport à d'autres professionnels, comme les producteurs, et des profanes, comme les spectateurs et les publicitaires. Les discours de cinéastes français et de cinéastes expérimentaux américains montrent que leurs rapports au droit de citation dépendent de leurs positions dans le champ du cinéma et de la valeur qu'ils attribuent aux œuvres citées, à leurs usages et à leurs auteurs.

Tous les cinéastes français rencontrés ont valorisé le droit moral, y compris ceux qui étaient les plus critiques à l'égard du droit d'auteur en tant que mode de rémunération. Opposé à la loi HADOPI et aux aspects économiques du droit d'auteur, un réalisateur interrogé a considéré que « le droit moral c'est sûr et certain qu'il doit exister et qu'il doit être très fermement défendu, c'est-à-dire qu'on ne peut pas utiliser quelque chose qui a été créé par quelqu'un sans son accord. Ce droit moral est inaliénable, ça devrait même faire partie de la Constitution : toute création doit être protégée²⁷. » Une autre signataire de la pétition anti-HADOPI, qui préférait le statut de producteur à celui d'auteur, a déclaré que le droit moral « c'est une des bonnes choses de la loi sur le droit d'auteur en France. Ça c'est royal quand même hein. C'est ce que nous envient les américains et tout ça d'ailleurs. Non, non. Ça c'est très bien il faut absolument le garder. C'est la seule chose qu'on a. C'est la seule chose qu'on a de valable²⁸. »

La légitimité du droit moral a divers fondements. Plusieurs cinéastes ont présenté le droit moral comme une garantie de leur contrôle du montage des films et de leur pouvoir par rapport aux producteurs. Depuis la loi du 11 mars 1957, le droit d'auteur dispose que la version finale d'un film est approuvée par le producteur et par les coauteurs. Une réalisatrice et trois réalisateurs rencontrés ont défendu cette norme – ou plutôt ne l'ont pas contestée. Ils ont présenté l'accord du producteur et du réalisateur soit comme un rapport de force, soit comme

²⁷ Entretien du 23 février 2011.

²⁸ Entretien du 7 mars 2011.

le résultat de la bonne entente artistique et des intérêts économiques partagés des réalisateurs et des producteurs. Ils ont cependant fait primer les choix des réalisateurs sur ceux des producteurs. Comme Carlo Rim au moment de la négociation de la loi du 11 mars 1957²⁹, ils ont insisté sur la responsabilité économique des réalisateurs, en estimant que ces derniers n'avaient pas intérêt à imposer aux producteurs des choix néfastes à la rentabilisation des films. Les cinéastes rencontrés ont surtout dévalorisé la participation des producteurs au montage. L'un d'eux s'est félicité que dans la production cinématographique et contrairement à la production télévisuelle, l'idée que l'auteur de film est le maître d'œuvre à bord soit entrée dans les mœurs³⁰. Le même réalisateur regrettait que le numérique permette « à tout un chacun de croire qu'il est auteur », notamment en facilitant le remontage des films par les producteurs. Un autre réalisateur a critiqué des producteurs trop intrusifs ou interventionnistes en y voyant une « vision à l'Américaine » à laquelle il préférerait le cinéma d'auteur français. Des cinéastes ont raconté de mauvaises expériences personnelles en début de carrière – à un moment où ils étaient sans doute les plus exposés. Après un désaccord avec deux producteurs, une réalisatrice a décidé de ne plus jamais montrer ses films aux « financiers » avant le mixage³¹. Un autre réalisateur, cité ci-dessous, a raconté son désaccord avec un producteur cherchant à réduire la durée de son film. Il lui a associé des intérêts purement économiques et néfastes au film. Il est peu probable que des réalisateurs racontent en entretien comment des producteurs ont pu imposer leurs choix, ce qui reviendrait à remettre en cause le pouvoir et la qualité d'auteur qu'ils revendiquent³². Cela contribue peut-être au fait qu'ils ne dénoncent pas ouvertement la règle du commun accord entre producteurs et réalisateurs, bien qu'elle soit contradictoire avec le monopole du montage qu'ils revendiquent.

« Ben il y a un truc en France qu'on appelle le commun accord, qui ne veut rien dire, mais qui veut tout dire, c'est-à-dire on lave son linge sale en famille. Il y a un rapport de force, le réalisateur dit... Moi ça m'est arrivé sur mon premier long métrage hein. Mon producteur à l'époque voulait... Mon premier montage faisait près de deux heures mais c'était un premier montage, je savais que les choses allaient tomber, et lui me dit qu'il faudrait faire un film d'une heure vingt. Je lui explique que c'est pas possible, que je pense faire des coupes mais qu'à l'arrivée le film fasse une heure quarante, pas une heure vingt. Il insistait tellement qu'il a tenu à essayer. Donc je lui ai laissé la table de montage pendant trois jours avec ma monteuse, et il a sorti un film d'une heure vingt qui était totalement invisible : il avait enlevé les scènes qui lui déplaisaient qui étaient souvent des scènes clés du film. Donc je lui ai fait à ce moment-là un email de quatre pages. Non à l'époque c'était un fax. De quatre pages et il a convenu qu'effectivement le film était... Il a lâché l'affaire : le film a fait une heure

²⁹ Voir le chapitre 3.

³⁰ Entretien du 22 février 2011.

³¹ Entretien du 24 mars 2011.

³² On a observé le même phénomène dans les autobiographies de réalisateurs en activité pendant les années 1920 à 1960. Ces derniers évoquaient très rarement leur obéissance aux ordres des producteurs, et seulement pour disqualifier ces derniers. Voir le chapitre 4.

quarante à la fin, et heureusement, parce que...Faut que chacun sache où s'arrête son travail (...) Si aujourd'hui quelqu'un me demandait de tenter un montage du film je dirais "ben jamais, non, c'est pas à toi de le faire". Oui oui, mais ensuite on décide entre nous quoi. Et la raison pour laquelle il voulait un film d'une heure vingt, il disait moins d'une heure trente il y a plus de séances donc on aura plus de salles parce que les exploitants préfèrent avoir six séances par jour plutôt que cinq, des choses comme ça. Mais il faut pas raisonner comme ça : un film il doit faire le temps qu'il fait, et s'il est vraiment très bon on a intérêt à le sortir dans plus de salles si on veut faire plus d'entrées, voilà³³. »

« Le droit moral c'est une lutte. C'est pas... Elle est posée dans la loi, mais si vous voulez dans la loi il est dit que la copie finale, parce que c'est ça, c'est le point de la copie finale, elle est faite d'un commun accord entre le producteur et l'auteur. Alors encore une fois c'est le commun accord qui peut bouger. Si vous êtes raide dans vos bottes et que vous n'acceptez pas de couper une scène inutile, le film n'est pas d'un commun accord. Et inversement : si vous êtes raide dans vos bottes comme producteur et que vous obligez le metteur en scène sauf à pas sortir le film, le commun accord a disparu. L'idée du commun accord moi je la défends beaucoup. Parce que je pense qu'à un moment donné on est tous dans le même bateau, et que la position du producteur et de l'auteur, et des auteurs par rapport à l'exploitation du film, il faut qu'ils trouvent un accord, c'est une bonne chose. Maintenant c'est comment chacun réagit par rapport à ça. C'est-à-dire qu'il peut y avoir des producteurs qui disent "c'est pas mon boulot, il fait ce qu'il veut, je prends le film tel qu'il est et je me démerde avec". Et vous avez des réalisateurs qui peuvent vous dire "moi je fais mon film et je n'écoute pas ce que fait le producteur". Et c'est un peu une notion fluctuante le commun accord. Moi je trouve... Et il y a peu, si vous regardez la jurisprudence depuis la loi de 1957 en fait, il n'y a pas beaucoup de conflits. Il n'y en a pas beaucoup, sur le droit moral. C'est-à-dire que cette idée que l'auteur du film est quand même le maître d'œuvre à bord, elle est rentrée dans les mœurs. En tout cas moi je trouve qu'elle est en train d'être contesté par la télé, à la télévision... Pas par les producteurs hein, par les chaînes³⁴. »

La légitimité du droit moral tient aussi au fait qu'il permette aux auteurs de s'opposer aux modifications des films achevés. On a vu que ce droit avait été revendiqué par les cinéastes américains pour s'opposer à la colorisation des films et par des réalisateurs français pour interdire la coupure publicitaire des films et les pratiques de téléchargement. A propos de la loi HADOPI, seul Jean-Luc Godard avait dénoncé le droit d'auteur et le droit moral en revendiquant un droit de citation. Appelés à commenter sa prise de position, quasiment tous les cinéastes rencontrés se sont opposés à sa revendication, et cela quelle que soit leur position dans le champ du cinéma et leur expérience des luttes professionnelles. Leurs justifications du droit moral sont variées et ressemblent à celles avancées par les cinéastes américains dans les années 1980. Plusieurs cinéastes interrogés ont présenté le droit moral comme un moyen de préserver la valeur esthétique, morale ou politique des films. Un premier a comparé le non-respect du droit moral des cinéastes au fait de repeindre la Joconde, comme l'avait fait John Huston avant lui³⁵. Un deuxième a évoqué le risque que les versions abrégées d'une œuvre changent sa signification, en transformant par exemple *Les Fleurs du mal* en « une condamnation des plaisirs défendus »³⁶. Un troisième a présenté le droit moral comme une garantie contre des

³³ Entretien du 21 mars 2011.

³⁴ Entretien du 22 février 2011.

³⁵ Entretien du 20 juin 2012.

³⁶ Entretien du 25 janvier 2011.

détournements politiques des œuvres. Selon ce dernier, le droit d'autoriser ou interdire les citations de ses films permet aussi d'éviter que d'autres tirent seuls profit de son travail :

« Alors quand je parle de droit moral, c'est le détournement dans un sens qui ne plaît pas à l'auteur. C'est-à-dire que si moi un film est présenté par exemple par le Front National pour interpréter une de ses thèses, je ne serai pas d'accord. Voilà. Maintenant si jamais quelqu'un veut utiliser un extrait de mon film pour faire un autre film, ou si Godard par exemple veut utiliser un extrait de mon film, mais s'il me pose la question, je voudrais avoir la possibilité de lui répondre oui ou non. Et de lui accorder ce droit. Mais qu'il me considère ce droit-là. Si après quelqu'un fait... Tout est objet après de marchandages. Si quelqu'un fait objet de... En prenant des extraits de mes films et vend un DVD avec ces extraits de films et gagne de l'argent avec ça, ben... Moi je veux dire, sans me poser la question, je veux dire voilà, peut-être que je suis pas d'accord pour que vous fassiez quelque chose avec ça. L'idée en lui-même... Il faut distinguer l'idée de son utilisation future en fait. Après c'est... Mais avoir la capacité qu'on vous pose la question. »

Comme l'avaient fait avant eux George Lucas et d'autres porte-parole de la DGA, deux réalisateurs interrogés ont défendu le droit moral en tant qu'incitation à la création. Pour l'un d'eux, « ce qui est important c'est le lien entre droit moral et droit économique, c'est que l'économie telle qu'elle fonctionne, elle marche avec un respect du droit moral qui permet l'éclosion des talents, qui permet l'originalité, la diversité du cinéma français ? »³⁷. Appelé à commenter la prise de position de Jean-Luc Godard au sujet de la loi HADOPI, un autre réalisateur a contesté son point de vue au nom des rémunérations des auteurs, qui seraient une condition de possibilité de la création. Il a donné l'exemple du *sampling* en musique, qu'il a dévalorisé par rapport à des idées véritables et des créations nouvelles³⁸ :

« Le problème c'est d'avoir des enfants ou pas quoi. Tu commences à avoir un enfant t'es mort quoi. C'est-à-dire que si tu veux penser à une forme d'avenir t'es foutu. Tu veux vivre de ton métier c'est râpé. Mais c'est vrai que a priori si j'avais 20 ans aujourd'hui peut-être que je me dirais je m'en fous. Remarque je m'en foutais. Non mais c'est quand même plus... Je vois mon gamin, dans la musique tu prends un morceau tu le changes, tu le flingues, tu le manipules, tu le bousilles, tout le monde s'en branle. Mais il y a quand même eu des gens qui au début ont eu des vraies idées de ces morceaux-là. Il va se passer un truc très clair où à force de bousiller ces trucs-là, de les manipuler, de les changer, on va dire à un moment *so what* ? quoi. Ça va même être daté : le fait de manipuler les morceaux va être daté. Ça va être : "qu'est-ce qu'on va trouver de nouveau ?" Là ça va être un grand point d'interrogation. Même sur l'argent ça va être la même chose. Quand on aura dit "ouais on s'en branle, on casse tout, on paye plus personne", mais ce qui est à la limite sain quoi. Attends ça va quoi. Pourquoi on nous a fait payer si cher des morceaux ? Pourquoi on nous a fait payer si cher des films ? (...) Sauf qu'il y aura un problème quand il y aura plus personne qui aura d'idées et qui aura même plus envie d'avoir des idées quoi. Le moment où le bac à sable ne sera même plus intéressant, on se dira ben c'est nul. Le réalisateur ou le scénariste sera un SDF.

³⁷ Entretien du 1^{er} février 2011.

³⁸ Cet argument avait déjà été avancé par des critiques et des musiciens lors de l'émergence du *sampling*. Sur ce débat et sur les luttes juridiques liées au *sampling*, voir David Sanjek, « "Don't Have to DJ no More" : Sampling and the "Autonomous" Creator », in Martha Woodmansee et Peter Jaszi (eds.), *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*, Durham, Duke University Press, 1994.p. 343-360 ; Peter Dicola, « An Economic View of Legal Restrictions on Musical Borrowing and Appropriation », in Mario Biagioli, Peter Jaszi et Martha Woodmansee, *Making and Unmaking Intellectual Property: Creative Production in Legal and Cultural Perspective*, Chicago, University Of Chicago Press, 2011. p. 235-249.

J'en ai vu un tout à l'heure, un bon mec, un mec qui fait du slam et tout. Le mec il est SDF.
C'est un choix hein³⁹. »

Attachés au contrôle des citations de leurs œuvres, les cinéastes interrogés ne s'opposent pas toujours à cette pratique. Dans leurs propos, la légitimité des citations cinématographique dépend de la valeur qu'ils accordent aux citations et surtout à leurs auteurs. Un réalisateur pro-HADOPI a légitimé le droit moral tout en défendant à moitié le point de vue de Jean-Luc Godard, qu'il disait admirer beaucoup. Comme il l'a déclaré, Godard « estime que le fait de citer telle œuvre et de la mettre dans son film ça n'est pas du plagiat mais c'est utiliser quelque chose qui est à sa disposition et il a raison. Je pense qu'en revanche si on lui vole des choses il sera beaucoup moins content. Ça peut être à géométrie variable »⁴⁰. Une réalisatrice a considéré qu'à la différence d'autres personnes, Jean-Luc Godard « ne transforme pas les films, il prend des extraits de films, il travaille dessus »⁴¹. Un autre réalisateur a défendu le droit citation de Jean-Luc Godard au titre de sa qualité d'« artiste » alors qu'il avait hésité à porter plainte contre « un mec » ayant utilisé sans le nommer les images d'un de ses documentaires pour un « clip » peu diffusé sur Youtube. Le point de vue de Jean-Luc Godard l'aurait néanmoins encouragé à ne pas poursuivre l'anonyme. Cet extrait montre que le rapport des cinéastes au droit moral peut varier en fonction de celui d'autres réalisateurs reconnus.

« Réalisateur : j'ai fait plusieurs films autour de Melville, et notamment le plus important étant *La disparition de Melville*. Et j'avais fait aussi un petit court métrage, *Melville l'énorme*, sur Monument Moutain. Et l'autre jour, en regardant un petit peu ce qui existait sur Melville sur internet, j'ai vu qu'il y avait un clip sur Melville, j'ai été regardé et je me suis rendu compte que c'était mes images, une fine partie de mes images qui avait été prise et remontée dans un montage qui n'était pas du tout le mien. Ceci dit le mec dit pas que le film s'appelle *La disparition de Melville* ni *Melville l'énorme*, c'est un petit hommage à Melville qu'il a fait lui, qu'il a monté, mais à partir de mes images à moi. Donc il y a deux façons de prendre la chose, soit je considère que c'est du piratage, que c'est... pas du plagiat mais comment on appelle ça ? De la contrefaçon. Ou je me dis que quelque part ben je crée des images qui permettent de diffuser un peu l'existence de Melville, que quelqu'un s'en serve pour parler un peu plus de Melville, sur la finalité de la chose ça va plutôt dans le sens de ce qui était ma démarche à moi, de le sortir de l'ombre et de rappeler qui il était etc. Et donc je me dis qu'à ce moment-là le film peut aussi servir à ça. Voilà, donc je suis partagé entre les deux. Je crois qu'en l'occurrence, sur ce sujet-là, il a eu envie de faire un truc sur *Melville*, il a pris les images où il pouvait et c'est pas... Mon nom n'apparaît pas, c'est pas très grave. Si j'étais très pointilleux je pourrais m'en offusquer, mais bon, je pense que là, en l'occurrence, ça va dans le bon sens quelque part. Et puis Godard... Moi je suis assez godardien, je sais que Godard lui il est pour que tout le monde prenne les images où il veut, lui il est pour le piratage systématique.

Doctorant : Oui, j'avais vu ça oui. D'ailleurs un de ses principaux arguments, contre Hadopi, c'était que lui revendiquait le droit d'utiliser les images des autres, sans leur demander leur autorisation, en leur versant parfois une rémunération, qu'est-ce que vous en pensez de ça ?

³⁹ Entretien du 1^{er} juin 2012.

⁴⁰ Entretien du 21 mars 2011.

⁴¹ Entretien du 15 mars 2011.

Réalisateur : Ben je suis assez d'accord avec lui, mais bon. Godard, il est, comment dire... C'est assez particulier, lui c'est un artiste donc si vous voulez je trouve que c'est normal que lui par exemple il puisse aller pêcher ici et là pour mettre un bout de chanson, pour mettre un extrait de film, pour mettre une archive. Ça sert son art et son travail et c'est très bien. Maintenant je pense qu'il y a une différence à faire entre des gens qui vont comme ça piocher des matériaux pour faire une autre œuvre à eux, c'est différent de ceux qui consomment et qui simplement regardent des films gratuitement de manière forcenée, en revendiquant de ne payer rien à personne. C'est deux choses un peu différentes⁴². »

L'effet du capital symbolique des cinéastes sur la légitimité de leurs citations peut également s'observer au fait que des réalisateurs opposés au point de vue de Jean-Luc Godard ont cherché à le disqualifier en dévalorisant son travail ou sa personnalité. Un réalisateur et une réalisatrice ont interprétés ses propos comme une forme de cynisme rendus possibles par sa notoriété et sa richesse. La réalisatrice a rappelé qu'il avait gagné des fortunes et a vu dans sa déclaration une manière d'accroître sa popularité auprès des « jeunes »⁴³. Un autre a argué que Jean-Luc Godard était le premier à s'intéresser à ses droits d'auteurs et qu'il était suffisamment « malin » pour ne quasiment plus tourner et se contenter de gérer des images filmées par ses collaborateurs⁴⁴. Un ancien président de la SACD a vu dans ses propos le point de vue d'un « provocateur créatif » devenu un « créateur amer », voyant le monde du regard désabusé d'une personne qui allait bientôt mourir⁴⁵.

Si les cinéastes défendent le droit moral, c'est aussi parce qu'ils se considèrent comme les sources de la valeur des films, et donc comme les gardiens légitimes des œuvres. On peut l'observer dans les propos d'un réalisateur qui a dénoncé le point de vue de Jean-Luc Godard en considérant les atteintes au droit moral comme une menace pour le cinéma. Selon lui, une remise en cause du droit moral permettrait à des publicitaires et des investisseurs d'exploiter et modifier les œuvres au détriment de leur valeur cinématographique.

« C'est-à-dire que c'est compliqué quoi : pourquoi il va pas dans un musée Godard, il prend un pinceau et il rectifie pas une toile ? Et pourquoi tous les gens qui payent l'entrée du musée on leur donnerait pas de la gouache et on leur dirait "tiens va repeindre la Joconde". Je dis pas que tous les films sont la Joconde. Enfin tu vois c'est quand même compliqué. L'image ça a une cohérence, on peut être contre, on peut lutter contre, mais à partir du moment... On peut pas se l'approprier, c'est ça le droit moral, c'est que finalement ça n'appartient qu'à l'auteur. Moi je suis assez pour ça. Parce que sinon on arrive là encore une fois à détourner des choses, déjà qu'on les détourne par l'habillage si tu veux, qu'est-ce qui va t'interdire au nom du non-droit moral de mettre une publicité qui dure trois minutes dans un film ? Godard il pourrait très bien dire "ah mais ça c'est pas du détournement c'est de la publicité". Moi je suis désolé ils font ce qu'ils veulent les gens. A partir du moment où il y a pas de droit moral, qu'est-ce qui va être rempart à cette chose-là. Et ce ne sont pas les artistes qui s'empareraient de ce matériel-là et qui pourraient en faire quelque chose qui le dégraderait, mais par contre il y a toute une partie d'investisseurs, de publicitaires, qui eux s'en empareraient pour

⁴² Entretien du 31 décembre 2010.

⁴³ Entretien du 24 mars 2011.

⁴⁴ Entretien du 23 juin 2012.

⁴⁵ Entretien du 25 janvier 2011.

détourner. C'est ça le droit moral, c'est pas une protection d'artiste à artiste : il a le droit Godard à un moment donné de pouvoir proposer une autre lecture d'un film de Hitchcock. Ça me dérange pas, c'est intéressant, et ça serait d'ailleurs très intéressant qui le remonte, qu'il nous le montre et que là-dessus il y ait une discussion artistique, critique et qu'on puisse avancer. C'est pas ça le problème. Il est pas là. Si on donne ce droit-là, moi j'ai pas peur de Godard. Au contraire je suis monteur. De toute façon il a commencé ce travail avec *Histoire(s) du cinéma*, sur ce détournement, que je trouve d'ailleurs remarquable. Mais si on lui donne cette possibilité-là, de quel droit on le refuserait à Publicis ou à Jacques Séguéla ? Et eux ils vont s'en emparer, ils s'en emparent déjà, mais pour le coup ils s'en empareraient encore plus. Parce que le cinéma est porteur de mythes. Parce que comme dit Daney on crée du patrimoine, on crée de l'histoire, quelque chose qui est mobilisable. Donc bon. Contrairement à la télé qui nous parle que de nos humeurs ou à la publicité qui nous parle que de nos pulsions. Si là-dedans il y a des gens qui s'en emparent pour parler de nos pulsions et nos humeurs, alors qu'on combat par l'esthétique, par le cadre, par la direction d'acteur, par la façon de filmer, qu'on combat que ça, parce que c'est ça le grand combat. En quoi c'est du cinéma ? C'est du cinéma parce qu'à un moment donné on fait œuvre. Faire œuvre. C'est pas rien faire œuvre. Alors on peut faire œuvre plus ou moins réussie, on peut faire œuvre plus ou moins putassière, on peut faire œuvre qui de temps en temps emploie des techniques de la télévision et de la publicité, et on peut s'interroger d'ailleurs sur si ça fait œuvre ou pas, mais en tout cas l'intention de départ c'est faire œuvre. Alors si on enlève le droit moral je crois qu'il y a plus d'œuvre⁴⁶. »

Les justifications du droit moral des cinéastes français sont proches de celles des cinéastes américains dans leurs luttes autour de la colorisation et de la Convention de Berne. Le droit moral et la possibilité de contrôler les modifications des œuvres sont moins légitimes aux yeux d'autres cinéastes que les réalisateurs de longs-métrages de fiction. On a pu l'observer auprès de cinéastes expérimentaux américains pratiquant les citations cinématographiques. Leurs propos montrent que les rapports au droit de citer varient non seulement en fonction du capital symbolique et des finalités des personnes qui citent, mais aussi de la valeur que les cinéastes accordent aux œuvres citées. Certains cinéastes expérimentaux défendent la possibilité de citer gratuitement et sans autorisation des films hollywoodiens, publicitaires ou d'information, tout en se refusant à citer d'autres cinéastes expérimentaux sans leur accord et en revendiquant le droit d'autoriser ou d'interdire les citations de leurs propres films. D'autres revendiquent un droit de citation plus étendu et bénéficiant à tout le monde. L'un d'entre eux l'a fait en racontant une mésaventure résumant bien les deux attitudes des cinéastes expérimentaux à l'égard des citations cinématographiques⁴⁷. Il avait créé un film à partir d'extraits de ceux de l'un des plus célèbres auteurs de films de *found footage*, auquel cette pratique avait valu une forte consécration au sein du sous-champ du cinéma expérimental. Peu après la mort de ce dernier et alors que le réalisateur interrogé s'apprêtait à diffuser son film, sa veuve l'a menacé d'un procès pour infraction au copyright dont elle venait d'hériter. Le cinéaste incriminé s'est justifié en rappelant la pratique du cinéaste auquel il rendait hommage, en

⁴⁶ Entretien du 18 juin 2012.

⁴⁷ Entretien du 14 mars 2014.

refusant de distinguer les citations d'artistes et de personnes non considérées comme telles, ainsi qu'en valorisant l'esthétique des productions de ces dernières :

« The differentiation she made justified what seemed to be hypocrisy on his face right: the founder of found footage say “hey don't use my found footage”. She said [he] never used the work of other artists. He only used educational and industrial films as a source. And so that's why it's a violation. And I said first that's a false distinction. When I look at and use educational films, I really appreciate the artistry of those films, I really appreciate, you know, like you can liberate these kind of hidden wonderful... There is some really really wonderful filmmaking in the industrial films, and because it is this structure, and seen in this context where it isn't really realized, doesn't mean that they are not artists. That's the first thing that I rejected to. The second is [he] actually did routinely use the work of other artists, and specifically musicians. He's not getting permission for all these musicians' pop songs he used. Obviously he collaborated with some people, Brian Eno.... But yeah he's not getting Ray Charles' permission or whatever. So I felt like this is nonsense, we sort of start drawing these lines... »

Les justes proportions

Le droit d'auteur est nettement moins apprécié en tant que mode de rémunération. De nombreux réalisateurs adhèrent au principe d'une rémunération proportionnelle aux recettes des films, tout en regrettant qu'il ne soit que très rarement respecté. Des cinéastes plus dominés économiquement critiquent ce principe en invoquant leurs faibles revenus et les valeurs du « cinéma d'auteur ».

La plupart des réalisateurs rencontrés ont défendu le principe de rémunération proportionnelle codifié par le droit d'auteur, tout en déplorant qu'il ne soit quasiment jamais respecté. Ils ont rarement justifié une rémunération proportionnelle au succès des œuvres au seul motif d'accroître leurs revenus, mais plutôt au nom de la loi, pour réduire les coûts de production des films, pour éviter que les producteurs soient les seuls à s'enrichir et/ou comme une forme de rétribution du succès ou de l'insuccès public. La plupart de ces cinéastes rencontrés ont avancé plusieurs de ces justifications de la rémunération proportionnelle. Le principe de la rémunération proportionnelle a été défendu par des cinéastes aux trajectoires variées. Les cinéastes cités ci-dessous débutèrent leurs carrières entre les années 1970 et les années 1990. Leurs derniers longs-métrages totalisèrent entre quelques centaines d'entrées et plusieurs centaines de milliers. Une réalisatrice avait été primée à Cannes, tandis que les autres étaient très peu visibles dans les revues de cinéma et les festivals.

« Le système [de la rémunération proportionnelle] devrait fonctionner et il ne fonctionne pas. En gros c'est ça que je veux dire. Le système devrait fonctionner, c'est un système qui est bénéfique je pense pour la création. Pour deux choses. D'abord c'est un système qui devrait être vertueux en ne poussant pas à l'augmentation des droits et des salaires, et c'est le contraire qui se passe. Et il est vertueux parce qu'il garde en fond, en philosophie de lui-même, l'idée que c'est un spectacle et il faut que celui qui, qui fédère le

plus de... rassemble le plus de gens en ait les bénéfices. Et moi c'est une thèse que j'ai toujours défendue, même pour des films d'auteurs. C'est-à-dire que j'ai toujours dit qu'il fallait associer les auteurs au succès du film. Le système américain est différent : il associe d'une autre façon. Si vous faites un échec vous avez plus de mal à monter un film. Mais que vous fassiez un succès ou pas, vous mettez en scène, vous voyez rien de plus⁴⁸. »

« Je trouve que c'est important. Moi aussi je pense ça. Je pense que toutes ces questions de proportionnalité sont justement la preuve de... Comment dire ? Du lien entre un auteur... D'abord le droit moral, très important, et ensuite de la participation d'un auteur, en effet, justement, à la carrière – appelons ça comme ça – de son film. Parce que théoriquement ça devrait nous donner connaissance, sur les lieux où ils sont distribués et diffusés, donc ça pourrait être... C'est le cas entre la Belgique et le Canada par exemple. (...) Et être payé au prorata c'est une espèce de justice. Parce qu'on se dit... Etre solidaire aussi si un film ne marche pas, c'est assez normal etc. A ceci près qu'on se fait couillonner à chaque fois⁴⁹. »

« Moi je trouve que la logique devrait être, en dehors de la pratique des minima garantis, un auteur touche quelque chose à partir du moment où le producteur gagne de l'argent. Voilà, enfin gagne de l'argent au-delà de sa rémunération. Mais tout le monde est rémunéré au moment du film, donc le minima garanti c'est une forme de rémunération, mais il faudra... La logique d'un système serait le film gagne de l'argent, les auteurs gagnent de l'argent. Et alors je ne sais pas si on va y arriver, mais c'est la logique. Alors après, évidemment que... Ca c'est une logique de partager quelque chose des bénéfices. Mais avant, le minima garanti c'est une manière de rémunérer *a minima* le travail accompli⁵⁰. »

« Quand le film marche on dit "on a tel pourcentage en tant qu'auteur, auteur-réalisateur sur le ticket d'entrée". Et voilà. Alors le problème c'est que dans les faits, en France, il y a très très peu de films qui remontent des recettes parce qu'il y a des histoires de minima garantis. Par exemple quand je suis payé avec un minimum garanti qui est trop haut par exemple pour que même si le film marche, ça puisse me rapporter. Ce qui est un peu dommage, je trouve. Il faudrait faire évoluer cette chose là, mais le principe du droit d'auteur il est bon quoi, sur le principe hein, dans le principe⁵¹. »

Nombreux à défendre le principe de la rémunération proportionnelle, les réalisateurs interrogés ne croient guère à sa concrétisation. Comme on le verra plus loin, la majorité d'entre eux ne sont pas rémunérés après la sortie de leurs films, sauf lors de leur diffusion à la télévision. Des cinéastes interrogés constatent que le rapport de force entre les producteurs et les réalisateurs se manifeste par l'attribution aux réalisateurs d'une faible part des recettes, calculée sur la base des recettes nettes des producteurs et non de leurs recettes brutes. Par exemple, un réalisateur a regretté que les cinéastes n'obtiennent qu'autour de 0,5% des recettes nettes d'un film, tandis que les écrivains perçoivent entre 10% et 15% du prix d'un livre⁵². Des cinéastes attribuent aussi la non-proportionnalité de leurs rémunérations à un manque de « transparence ». Plusieurs réalisateurs se sont plaints de producteurs malhonnêtes, faussant leurs comptes ou ne les communiquant pas aux auteurs (parfois en mentionnant que les producteurs eux-mêmes accédaient difficilement aux comptes des diffuseurs). Les réalisateurs expliquent aussi la non-proportionnalité des recettes par la pratique des minima garantis, c'est-

⁴⁸ Entretien du 22 février 2011.

⁴⁹ Entretien du 24 mars 2011.

⁵⁰ Entretien du 25 janvier 2011.

⁵¹ Entretien du 21 mars 2011.

⁵² *Ibid.*

à-dire des avances sur les droits d'auteur versés dès la fabrication du film, qui constituent la totalité de leurs droits d'auteur dans bien des cas. Ils justifient ces minima garantis au regard des défaillances de la rémunération proportionnelle, tout en déplorant qu'ils participent de la reproduction de ce phénomène. Les réalisateurs en attribuent le plus souvent la faute aux producteurs ou aux réalisateurs les plus puissants. Un réalisateur a par exemple déclaré qu'« en réponse à ce problème d'opacité, les plus forts d'entre nous ont eu une politique de "prends l'oseille et tire toi" : on demande le plus possible avant en se disant que de toute façon on ne touchera rien d'autre »⁵³. Le réalisateur poursuivait en considérant qu'il s'agissait d'un mauvais système, à la fois parce qu'il était « contraire à la loi », mais aussi parce qu'il déséquilibrait l'économie du cinéma en augmentant le coût des films et en nuisant à leur rentabilisation.

Les critiques les plus radicales du droit d'auteur comme mode de rémunération ont été observées de la part des cinéastes les plus dominés économiquement et peu ou pas engagés au sein des organisations d'auteurs. Le principe de la rémunération proportionnelle a été remis en cause par deux réalisateurs de films très peu diffusés, qui gagnaient leur vie en tant que directeur de production pour l'un et de directeur de la photographie pour l'autre. Pour le premier, rémunérer l'écriture d'un scénario en fonction d'un succès très hypothétique était un « pari » mais aussi un moyen d'exploiter les auteurs : « on te paye très très mal. On te dit ouais mais t'auras tes droits d'auteur machin. Donc t'es sous payé, mais après t'es soit disant... Alors si ça marche pas t'as rien du tout. Et si ça marche ben t'as un petit quelque chose quoi⁵⁴. » Le second réalisateur, qui jugeait le droit moral digne d'être inscrit dans la Constitution, a critiqué la dimension « mercantile » du droit d'auteur. Lui aussi a présenté la rémunération proportionnelle comme un prétexte pour ne pas payer suffisamment les auteurs. Il a critiqué le droit d'auteur au motif qu'il ne donnait pas accès aux aides sociales, et déploré la précarité ou la pauvreté des auteurs en prenant l'exemple de l'édition. Il a également considéré que les réalisateurs devraient être rémunérés comme l'étaient les techniciens, c'est-à-dire en fonction de la qualité de leur travail et non de la réussite commerciale du film. Le fait qu'il soit lui-même salarié en tant que directeur de production l'incitait sans doute à valoriser ce mode de rémunération, dont on verra qu'il est déprécié par d'autres cinéastes.

« [le droit d'auteur,] je me pose beaucoup de questions sur comment le défendre, par qui le défendre, à quel auteur doit-il être défendu, est-ce qu'on y a droit ? Sachant que ça peut être l'objet aussi de ne pas payer assez les auteurs au départ. (...) Il faut vivre. Demandez à tous les auteurs : les auteurs ils ont pas beaucoup d'argent pour vivre, etc. Les auteurs de romans par exemple – sauf dans le cas des gens qui ont une grande distribution – sont souvent

⁵³ Entretien du 25 janvier 2011.

⁵⁴ Entretien du 4 juin 2012.

des profs d'universités, ce sont des gens qui ont des métiers à côté qui leur permettent de vivre. Donc je pense qu'avant de vouloir régenter le téléchargement illégal il faudrait d'abord se pencher sur le droit d'auteur, et faire en sorte que les auteurs soient mieux payés au départ. (...) faire courir un risque à l'auteur aussi en le mettant dans le bain du système mercantile, c'est-à-dire en gros on diffuse on a du succès on a de l'argent, on diffuse on n'a pas de succès on n'a pas d'argent, mais le travail de l'auteur au départ il est toujours le même : c'est celui d'écrire. C'est comme si vous expliquiez à un technicien ou au réalisateur en disant "ben voilà : on te donne un peu moins d'argent mais on met de l'argent en production". Ben le technicien il voudra pas : "ben non, mon travail que je donne il est toujours le même". Théoriquement il faudrait imaginer aussi que l'auteur c'est la même chose, que l'auteur il donne son travail : il a donné le mieux qu'il pouvait au départ, et voilà, on lui donne le maximum d'argent par rapport à ça. Et que l'argent d'après, bah... Donc c'est ce droit d'auteur là, cette version mercantile que je... Qui est pour moi un truc sur lequel je voudrais qu'on réfléchisse⁵⁵. »

Certaines critiques de la dimension économique du droit d'auteur s'appuient sur l'opposition entre un « cinéma commercial » et un « cinéma d'auteur ». Pour le dernier réalisateur cité, une meilleure rémunération des auteurs, non indexée au succès commercial, permettrait « qu'écluse un cinéma d'auteur qui leur permettrait d'écrire plus tranquillement des œuvres plus difficiles ». Ce réalisateur a défendu un « cinéma de recherche » qui ne nécessiterait pas forcément moins de moyen que d'autres types de films mais dont « l'accès au grand public est pas forcément évident parce que l'auteur va essayer de défendre des choses, des concepts nouveaux, ou des idées nouvelles, et que ces idées vont mettre un peu de temps à arriver. » L'autre cinéaste critique à l'égard de la rémunération proportionnelle invoquait les rémunérations élevées du réalisateur de la *Grande Vadrouille* pour expliquer que le droit d'auteur relevait d'une « mentalité de rentier » peu favorable à l'innovation artistique⁵⁶. Un troisième cinéaste, membre de la SRF, dont le premier film avait été présenté à Cannes mais peu vu, a imaginé une rémunération des auteurs indexée à leur reconnaissance par les instances de consécration cinématographique plutôt qu'à leur succès commercial⁵⁷. Il a déclaré que si la valeur d'un réalisateur se mesurait seulement à son nombre d'entrées, de « grands maîtres » comme Fellini auraient disparu. Ce dernier a cependant considéré qu'une remise en cause du système du droit d'auteur serait dramatique, notamment en raison de l'existence du droit moral. Il a également valorisé le statut de producteur, qui permet lui aussi d'être rémunéré en fonction de la réussite commerciale d'un film. Cela nous amène aux rapports des cinéastes à leurs autres modes de rémunération.

⁵⁵ Entretien du 23 février 2011.

⁵⁶ Entretien du 4 juin 2012.

⁵⁷ Entretien du 18 juin 2012.

Les valeurs des droits, des parts et des salaires

Les cinéastes apprécient le droit d'auteur au regard de leurs statuts de salariés et de patrons de sociétés de production. Ces trois modes de rémunération sont appréciés en fonction de leurs avantages économiques, mais aussi de leur valeur distinctive et du pouvoir professionnel qui leur est associé. Le rapport des cinéastes à ces modes de rémunération varie en fonction de leurs positions dans le champ du cinéma, sans pour autant que différentes fractions des cinéastes privilégient un seul mode de rémunération.

Les cinéastes regrettant que le principe de la rémunération proportionnelle soit rarement appliqué ont justifié à ce titre la création de sociétés de production. Le statut de producteur est très répandu chez des réalisateurs ayant rencontré d'important succès commerciaux. Le fait qu'ils fondent des sociétés de production est favorisé par leurs hauts revenus, par les recommandations des agents et par l'existence de l'ARP, qui valorise le statut de réalisateur-producteur et permet à ses membres d'acquérir des compétences juridiques et économiques de producteurs. Les cinq réalisateurs et réalisatrices rencontrés dont les films avaient été vus par plusieurs centaines de milliers ou des millions de spectateurs dans les années 2000 avaient tous (co)fondé une société de production. Un réalisateur à grand succès a expliqué qu'il avait créé sa société après que son producteur lui ait proposé de vendre pour un euro la cassette vidéo d'un de ses films dans des stations-service⁵⁸. Il avait refusé et s'était inquiété d'être « dépossédé » du destin de l'œuvre. Un autre réalisateur à succès a expliqué avoir fondé sa société après s'être rendu compte que son premier film était diffusé en Chine sans qu'il en soit informé⁵⁹. Ce réalisateur et une réalisatrice à succès ont présenté leur statut de coproducteur comme un moyen d'accéder à une aide publique, le fonds de soutien automatique à la production. Dans l'extrait d'entretien suivant, un réalisateur explique avoir créé une société dans le but d'accroître ses profits et d'accéder aux comptes des producteurs. Les deux films qu'il mentionne – dont les titres ont été changés – avait totalisés respectivement un et deux millions de spectateurs dans les salles françaises.

« Réalisateur : En gros moi je vois que sur *Les trois mousquetaires* j'ai pas vu grand-chose revenir, alors que le film... Bon, n'a pas été le gros succès qu'avait été *Le château de la colère* mais enfin sur l'étranger ça a été délirant, et que le film sera considéré comme déficitaire *ad vitam aeternam*, alors que je sais pertinemment qu'il ne l'est pas quoi. Et que maintenant le prouver... [*soupir*]. Il faut rentrer dans des audits et des choses comme ça. Mais en tout cas il n'a pas été déficitaire pour le producteur délégué du film, ça s'est sûr. Alors que moi, bon, j'ai été payé convenablement pour faire le film ça c'est sûr, mais il y a

⁵⁸ Entretien du 17 mars 2011.

⁵⁹ Entretien du 1^{er} juin 2012.

des pourcentages des droits que je ne verrai jamais, alors que le producteur les a vus. Voilà, donc ça c'est un peu agaçant. Et c'est aussi une des raisons pour laquelle j'ai eu envie de m'occuper de la production. Mais ce qui est pas simple non plus hein, parce que... On retrouve assez vite dans le rôle du coproducteur la simple position du réalisateur et... De là, de passer de coproducteur à vraiment coproducteur délégué c'est pas facile. Voilà.

Doctorant : Et... Mais donc qu'est-ce que ça a changé d'être coproducteur quand même sur vos...

Réalisateur : Bah ça a créé juste... On en parlait avec mon avocat : ça crée juste quand même un petit patrimoine, c'est-à-dire que c'est quand même des pourcentages : à un moment donné je peux les revendre ces pourcentages. Si un jour TF1 veut me racheter mes 15% ou mes 10% sur les *Les Hirondelles*, ou que le producteur veut les racheter pour avoir l'intégralité du truc, ça se monnaie. C'est tout. Sinon ça ne m'a pas rapporté un euro pour l'instant, ça m'en a même coûté, mais c'est comme une espèce de rente, d'assurance vie ou de capital risque ou de retraite quoi. Pour l'instant. Après peut-être que je pourrai passer à un autre stade, mais pour l'instant c'est ce stade-là.

Doctorant : Mais du coup ça ne change pas grand-chose à votre travail de réalisateur, enfin...

Réalisateur : Non, ça change rien. Après ça change un peu le rapport au producteur quand même parce que quand même il vous tient un peu plus au courant de ce qu'il fait, de ce que ça coûte. Voilà : il y a un peu de mieux quand même, sur ce rapport à l'argent, sur le vrai coût du film, sur ce qui se passe, sur la carrière commerciale du film et tout. Ils vous font des comptes quand même. Bon, après les comptes... Les comptes peuvent être un peu améliorés quoi. Ouais quand même, en tout cas vous êtes en droit de demander des comptes et on vous les donne⁶⁰. »

Très prisé par les cinéastes à succès, le statut de coproducteur l'est aussi par des auteurs plus dominés, mais pas toujours pour les mêmes raisons. De nombreux réalisateurs et réalisatrices ont fondé des sociétés de production à défaut de trouver des producteurs souhaitant produire leurs projets. Une réalisatrice de quelques courts-métrages de fiction, d'un long-métrage très peu vu et de quelques documentaires, a expliqué qu'elle était devenue productrice « par nécessité »⁶¹. Elle a justifié ce statut pour les mêmes raisons que des réalisateurs à succès : « nous si on n'est pas coproducteurs des films on sait pas où il va se vendre, on sait pas ce qu'il va rapporter, on sait rien, et on touche jamais rien. Donc tout le monde a plus ou moins sa boîte de prod ». La réalisatrice a également défendu ce statut au regard de la faible rémunération de nombreux cinéastes : « je me tue à dire aux autres réalisateurs qu'en fait on est coproducteurs de nos œuvres, puisqu'on n'est pas payés et puisqu'on se permet de nous dealer des choses comme ça. Donc finalement on est coproducteurs. On devrait avoir un statut à part de coproducteurs, en France, puisqu'on en est arrivés là. » Selon elle, les auteurs peu payés méritent le statut de coproducteur car leurs dépenses personnelles, non compensées par leurs revenus d'auteurs, feraient d'eux des « investisseurs » (« parce que pendant tout ce temps-là il faut bien payer son loyer, il faut bien faire tout le reste hein »). La réalisatrice a précisé que son point de vue était peu légitime aux yeux de nombreux cinéastes attachés au droit d'auteur : « Ils

⁶⁰ Entretien du 14 mars 2011.

⁶¹ Entretien du 7 mars 2011.

tiennent tellement à leur droits d'auteur, ils sont tellement convaincus que c'est la meilleure des méthodes, que c'est la meilleure des protections etc. que personne ne veut écouter ça quoi ». D'autres réalisateurs-producteurs de films à petits budgets et peu diffusés ont associé au statut de coproducteur une autonomie professionnelle accrue. L'un d'entre eux a fait référence à des réalisateurs-producteurs américains très consacrés :

« Il y a toujours eu des gens qui se sont débrouillés pour trouver leur existence d'auteurs même dans des systèmes où ils existent moins. La plupart des américains en devenant producteurs eux-mêmes. Les grands américains : Lubitsch était devenu producteur, Capra est devenu producteur, et plus récemment encore : Scorsese, Spielberg, ces gens-là pour faire ce qu'ils voulaient sont devenus producteurs. Et d'autres trouvaient ce système de mettre la main devant l'objectif. En France on est dans un principe plus hypocrite. L'auteur en fait a tout pouvoir, mais où en réalité c'est un pouvoir extrêmement encadré, et donc je pense qu'il faut faire la même... Avoir la même réflexion qu'aux Etats-Unis et devenir producteur. Ce que j'ai fait moi et ce que d'autres font aussi. C'est des histoires de liberté en fait. »

Aucun cinéaste interrogé n'a justifié le statut de coproducteur pour ce qu'il est aussi : une forme d'optimisation fiscale. Pareille motivation était dans doute peu avouable pour des cinéastes défendant les politiques publiques du cinéma, se considérant de gauche, justifiant leurs revendications professionnelles au nom du cinéma plutôt que de leurs propres intérêts économiques et s'exprimant devant une personne moins haut placée dans les barèmes de l'impôt sur le revenu. Dans le cas des cinéastes à succès aux moins, on peut voir dans la création de sociétés de production une déclinaison de l'art des membres des classes dominantes de jouer avec les normes juridiques pour accroître leurs revenus, minimiser leurs impôts, et le justifier⁶².

Commun à tous les cinéastes, le troisième statut et mode de rémunération des réalisateurs – le salariat – est celui qui fait l'objet des appréciations les plus contrastées. En 2009, une pétition signée par 491 cinéastes défendait la mise en place d'un salaire minimum conventionnel du réalisateur au motif que cette activité était à la fois un travail méritant salaire et une création méritant des droits d'auteur⁶³. Déjà défendue par Jean Renoir⁶⁴, cette conception « duale » de l'activité de cinéaste est partagée par plusieurs personnes rencontrées. Une réalisatrice de films à très petits budgets a regretté que les réalisateurs se voient proposer une même somme d'argent à partager entre des droits d'auteurs et un salaire : « les droits d'auteur c'est un droit, et le travail c'est le travail. Et ça se paye. Le droit d'auteur c'est une œuvre de

⁶² Voir Alexis Spire, « La domestication de l'impôt par les classes dominantes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2011, n° 190, p. 58-71 ; Lorenzo Barrault-Stella et Alexis Spire, « Introduction. Quand les classes supérieures s'arrangent avec le droit », *Sociétés contemporaines*, 2017, n° 108, p. 5-14.

⁶³ « Pour le salaire minimum du réalisateur. Les films sont là... Leurs réalisateurs sont des fantômes » [en ligne], disponible sur <https://lapetition.be/petition.php/Pour-le-salaire-minimum-du-realisateur/3595> (page consultée le 23 juin 2017).

⁶⁴ Voir J. Renoir, *Ecrits, op. cit.*, p. 76.

l'esprit, on paye des droits d'auteur⁶⁵. » L'adhésion à ce double statut peut être favorisé par les intérêts matériels qu'il procure : un intéressement (supposé) aux recettes des films dans le cas du droit d'auteur et un salaire assorti de prestations sociales dans le cas du salariat. Mais les cinéastes peuvent également adhérer à cette conception duale de leur activité parce qu'ils distinguent la conception et la réalisation des œuvres, leurs tâches solitaires d'écriture et leurs activités de réalisation où ils collaborent avec d'autres salariés. Dans l'extrait d'entretien suivant, un réalisateur distingue les dimensions « créatives » du travail du scénariste-réalisateur de ses activités méritant salaire, qu'il rapproche de celles d'un chef de chantier.

« D'abord le mot auteur il est compliqué. Parce qu'en fait un scénariste, qui est auteur, ce n'est pas pareil qu'un réalisateur qui est auteur. Donc je vais en parler différemment parce que les problèmes sont différents. Si je parle de l'auteur-réalisateur, quelle différence il y a entre l'auteur-réalisateur et l'auteur de livres ou le peintre ? C'est qu'il est à la fois un auteur et à la fois un salarié, qu'il est à la fois un écrivain de l'imaginaire ou un concepteur d'imagination et un manipulateur de fiction, et à la fois un chef de chantier. Le réalisateur qui ne se lève pas le matin, qui ne veut pas affronter le froid d'une journée de tournage, qui a peur des acteurs, qui n'a pas d'autorité naturelle, qui n'a pas... Voilà, qui n'a pas les qualités mentales de chef de chantier, ce que j'appelle contremaître, il ne peut pas être réalisateur de films. Les plus grands cinéastes... Je ne sais pas, quand vous voyez les films sur Fellini ou sur Bergman, vous voyez si vous avez l'occasion de voir par exemple le *making of* de *Fanny et Alexandre*, vous voyez les relations que Bergman entretient avec son opérateur, ses techniciens, son équipe, vous comprenez... Je ne parle même pas des acteurs. Vous comprenez que là il y a un pendant au travail de l'imagination et de la dramaturgie, il y a un pendant concret, une relation au monde, une relation aux autres, aux êtres, aux équipes, qui est très spéciale, voilà⁶⁶. »

Tous les réalisateurs ne défendent pas leur statut de salariés, et encore moins l'existence d'un salaire minimum. Cette hostilité a des fondements économiques. Lors des débats consacrés à la convention collective du cinéma, qui seront présentés plus loin, des cinéastes ont dénoncé le salaire minimum des réalisateurs. Selon eux, le salaire minimum augmenterait le coût des films et fragiliseraient ainsi leur financement et la création cinématographique. Lors d'une assemblée générale de la SRF, la réalisatrice Pascale Ferran a expliqué qu'elle n'avait pas signé la pétition en faveur d'un salaire minimum des cinéastes en considérant qu'il pouvait constituer un « méga-méga-méga surcoût » en doublant ou triplant le salaire des cinéastes à petits et moyens budgets. Lors d'une autre assemblée générale de cinéastes consacrée à la convention collective, Agnès Jaoui et Radu Mihaileanu ont déploré les contraintes économiques du salariat, et non plus du seul salaire minimum du réalisateur⁶⁷. La première a regretté de ne pas avoir pu renoncer à son salaire en contrepartie d'une part des recettes, et cela en raison des « lois qui étaient passées » et d'un « directeur de production légaliste ». Le second a craint de ne pouvoir

⁶⁵ Entretien du 7 mars 2011.

⁶⁶ Entretien du 1^{er} février 2011.

⁶⁷ Assemblée générale des cinéastes, le 10 juin 2013 à la Cinémathèque française.

se « payer zéro » (sous forme de salaire) pour un film dont il était à la fois le producteur et le scénariste. Plusieurs opposants à la convention collective du cinéma étaient suffisamment bien rémunérés pour ne pas avoir à bénéficier de ce salaire minimum.

Des cinéastes critiquent aussi le salariat pour des raisons professionnelles et symboliques. Lors d'un conseil d'administration de la SRF, un ancien critique des *Cahiers du cinéma* a critiqué le salariat en déclarant qu'il n'aimait pas l'idée d'avoir un patron. Un réalisateur interrogé a valorisé le droit d'auteur en associant le salariat à une forme de subordination et de « soumission » des réalisateurs aux producteurs :

« Réalisateur : A la télé je vous ai expliqué qu'il y avait une tendance à la salarisation des auteurs hein. Alors non pas esclavagisation il ne faut pas exagérer, mais disons à les rendre des salariés, ce qui est du copyright quelque part, mais enfin dans une relation de... de... Comment s'appellent les relations qu'a un salarié avec son patron ?

Doctorant : De subordination ?

Réalisateur : De subordination, voilà. Alors là on est dans la subordination, c'est sûr. Mais le copyright à l'américaine, pour le cinéma, je le vois pas arriver pour les raisons économiques que je vous ai déjà dites, je le vois pas arriver. Après il y a des individus. Si vous voulez vous avez des gens, mais ça j'avais ça de mon temps aussi hein, vous avez des gens qui sont soumis au producteur, qui pensent que... Voilà, c'est un truc de caractère après, c'est pas ça qui est important. Ce qui est important c'est le lien entre droit moral et droit économique, c'est est-ce que l'économie telle qu'elle fonctionne, est-ce qu'elle marche avec un respect du droit moral qui permet l'éclosion des talents, qui permet l'originalité, la diversité du cinéma français. C'est ça qui m'intéresse⁶⁸. »

Le salariat et le salaire minimum du réalisateur sont plutôt défendu par des cinéastes peu rémunérés, qui sont les plus susceptibles de bénéficier d'une revalorisation de leurs salaires et des prestations sociales associées au salariat. L'un d'entre eux a valorisé le salariat tout en assimilant le droit d'auteur à une forme d'ultralibéralisme économique bénéficiant aux plus riches et aux héritiers. Il a critiqué le droit d'auteur en prenant l'exemple des faibles rémunérations des écrivains. Malgré ses critiques du droit d'auteur, il a plaidé pour les cinéastes bénéficiant à la fois d'un salaire et de droits d'auteur proportionnels aux recettes générées par les films :

« il faudrait qu'on soit à 100% payés en salaire. En fait c'est ça la vraie question. Et qu'on sépare totalement. C'est la meilleure façon de préserver absolument le droit d'auteur et qu'il n'y ait pas de confusion. (...) La seule question qu'on pourrait poser, c'est est-ce que vous abandonnez votre statut de salarié ? Moi alors là je... Ça se discute hein moi je trouve ça ridicule mais maintenant pourquoi pas, si c'est ça l'ambition, qu'ils le disent, mais à ce moment-là il faut énormément réévaluer nos droits d'auteur. Mais pourquoi pas. Mais encore une fois on se retrouve comme dans l'édition, et je trouve que c'est catastrophique voilà. A ce moment-là ça devient. C'est pourquoi je reviens à cette notion aristocratique. Les seuls qui pourront vraiment être auteurs c'est les gens qui ont une fortune personnelle⁶⁹. »

⁶⁸ Entretien du 1^{er} février 2011.

⁶⁹ Entretien du 12 mars 2012.

Les partisans du salariat et du salaire minimum du réalisateur ne le défendent qu'en tant que mode de rémunération et rejettent eux-aussi toute subordination aux producteurs. Après avoir milité en faveur du salaire minimum du réalisateur, une membre du conseil d'administration de la SRF a expliqué qu'elle comprenait le point de vue du réalisateur rejetant le salariat pour ne pas avoir de patron⁷⁰. Elle a néanmoins défendu l'existence d'un salaire minimum pour améliorer son pouvoir de négociation économique et pacifier sa relation économique avec son producteur : « on a entre nous un rapport médiéval de gré à gré. Et ça c'est insupportable. C'est-à-dire que tout à coup t'es juste un petit garçon de cinq ans qui vient chercher à manger. Donc il y a quand même quelque chose qui est très déséquilibré. Et en fait c'est pas tellement que j'ai envie qu'il soit mon patron ou que je son employée, j'ai juste envie que le lien lié au travail, au contrat de travail ne se passe pas de lui à moi. Or aujourd'hui j'ai rien, si ce n'est le SMIC, ils peuvent pas être en dessous. » Un autre élu de la SRF ayant participé à la négociation de la convention collective a lui aussi refusé la « soumission » du réalisateur à un patron. Il a contesté l'idée que le statut du salariat était synonyme de subordination, en prenant l'exemple de scénaristes non-salariés et pourtant plus « soumis » que les cinéastes :

Doctorant : Et je me souviens de votre discussion au conseil d'administration avec [un cinéaste] qui disait que le salaire c'était quelque chose d'insupportable parce que ça voulait dire que le producteur était un patron etc., qu'il y avait un lien de subordination. Tu l'entends souvent ça ce....

Réalisateur : Encore une fois il a raison. Moi non plus je ne veux pas de patron. Je suis complètement d'accord à ce moment-là. Mais si le droit d'auteur c'est une manière de se battre contre un patron, d'abord ça se saurait parce que les scénaristes ils font la gueule hein de pas avoir d'Assédic, de pas avoir etc., et en fait d'être complètement soumis d'ailleurs, encore plus soumis au patron. Au contraire. Donc ça se saurait si... (...) C'est une position qui est complètement théorique de dire ça. Et en plus c'est pas parce que t'es salarié que t'es soumis. Mais il inverse les choses⁷¹. »

« le système américain est un système encore plus mercantile » (ou le copyright des Français)

On a vu comment les organisations professionnelles de réalisateurs et leurs porte-parole justifiaient leurs revendications juridiques en référence au droit étranger. Le rapport des cinéastes français au droit d'auteur dépend de leurs appréciations contrastées du copyright américain (et réciproquement).

Le premier chef d'opposition au copyright est la non-codification d'un droit moral aux Etats-Unis. Cette différence entre les normes françaises et américaines renforce la légitimité du

⁷⁰ Entretien du 1^{er} juin 2012.

⁷¹ Entretien du 7 mars 2011.

droit d'auteur français, y compris du point de vue de cinéastes critiques à l'égard du droit de leur pays. On a pu l'observer dans le cas de cinéastes très éloignés dans le champ du cinéma et parfois opposés dans les luttes professionnelles. Ainsi d'une réalisatrice de films à très petits budgets et très peu diffusés, opposée à la loi HADOPI et préférant le statut de producteur à celui d'auteur. Cette dernière a déclaré que le droit moral était « ce que nous envient les américains » et devait absolument être préservé⁷². Un autre réalisateur économiquement dominé, opposé à la loi HADOPI, a déclaré que grâce au droit moral, « l'auteur reste l'auteur de son travail et on ne peut pas altérer l'œuvre, alors que les américains peuvent faire à peu près ce qu'ils veulent⁷³ ». A l'autre extrême des hiérarchies de rémunération et de popularité, un élu de l'ARP a défendu le droit d'auteur français en racontant ses mésaventures avec le droit américain lors de la coproduction franco-américaine d'un film à gros budget. Ses propos montrent comment la non-codification du droit moral par le copyright légitime à ses yeux le droit moral et par extension le droit d'auteur français. Son exemple montre aussi comment la connaissance et les appréciations de normes étrangères peut être favorisée par des migrations (économiques), comme cela a déjà été montré dans le cas de migrants très éloignés socialement des réalisateurs de films⁷⁴.

« Par rapport au droit d'auteur moi l'expérience qui a été assez douloureuse et compliquée c'est l'expérience que j'ai fait sur le film américain. Alors le film franco-américain, qui est une expérience assez... Au-delà du film artistique et de ce que j'ai fait, mais qui a été un cas d'école parce que c'est une vraie coproduction franco-américaine – ce qui existe quand même rarement – et qui associait les deux droits : le droit français et le droit américain. Parce que comme on avait de l'argent français évidemment j'étais sous droit français, par rapport au CNC où le film a eu l'agrément. Mais comme il y avait aussi de l'argent américain, le film avait une double casquette et j'ai dû, moi aussi, céder sur certains points de droit, pour que les américains investissent de l'argent. Ce qui fait qu'en fait c'est pas viable. C'est-à-dire que le film est bâtard entre les deux. En droit. Et comme évidemment dans ces cas-là il y a des problèmes, moi j'en ai souffert parce que comme ensuite j'ai eu des problèmes avec les américains, artistiques, le film est tombé sous droit américain par rapport à eux, et là j'ai perdu le droit moral, c'est-à-dire que les Américains avaient le droit de faire ce qu'ils voulaient de mon film, ce qu'ils ne se sont pas privés de faire. (...) Ils ont remonté le film entièrement : ils ont fait une version que je désapprouve, que je... Voilà. Donc là je suis rentré dans des procédures extrêmement longues l'année dernière, avec avocat. Même par rapport à la production française qui avait quand même un peu bradé mes droits, quand même. Après je le savais sur le moment, je savais que pour que ça se fasse il fallait faire ça, donc voilà. On m'a quand même assuré que j'aurais certaines protections, mais en fait ça s'est avéré totalement faux. Donc je me suis fait un peu roulé, je me suis fait roulé moralement, ce qui est surtout embêtant c'est que je me suis fait rouler parce que les Américains ont eu droit de tripatouiller mon film et de refaire quelque chose que moi je ne

⁷² Entretien du 23 février 2011.

⁷³ Entretien du 23 février 2011.

⁷⁴ Sur le cas des travailleurs sans-papiers d'Allemagne, voir Helen Schwenken, « “The EU Should Talk to Germany” Transnational Legal Consciousness as a Rights Claiming Tool among Undocumented Migrants », *International Migration*, 2013, vol. 51, n° 6, p. 132-145.

supporte pas quoi. Voilà. Donc ça c'était une expérience de vrai droit d'auteur et de vrai... Enfin d'abnégation du droit d'auteur. Et là j'ai vu les deux systèmes. Sur le même film⁷⁵. »

Le rapport des cinéastes français aux rémunérations de leurs homologues américains est plus ambivalent. Plusieurs d'entre eux ont regretté la non-proportionnalité des rémunérations des cinéastes français en la présentant comme une forme de « copyright déguisé ». En effet, à la différence du droit français, le droit américain autorise les acquéreurs du copyright d'une œuvre à rémunérer son auteur par une somme fixe, plutôt que par une somme proportionnelle aux profits. Les cinéastes sont encouragés à assimiler leurs rémunérations à une forme déguisée de copyright par leurs sociétés d'auteurs, qui tiennent le même discours pour justifier leurs revendications économiques⁷⁶.

« le droit d'auteur c'est un truc de sous. Un truc de sous. Et c'est toute l'évolution de la notion de droit d'auteur en France elle est entre des producteurs qui vont essayer de traiter le droit d'auteur comme si on était dans le copyright, et des auteurs essayent de garder cette notion d'auteur en... Mais en même temps qui... Je vois dans le cinéma maintenant, comme il y a des gros problèmes de remontées de recettes et de transparence des comptes, ben les réalisateurs qui peuvent, ils imposent des salaires le plus haut possible, en disant "on ne croit pas à la rémunération proportionnelle". Donc il y a un facteur inflationniste là-dedans qui n'est pas bien. On est dans un faux système aujourd'hui, moi je pense par rapport au droit d'auteur on est dans un faux système qui n'est plus le droit d'auteur français, enfin disons européen, et pas anglo-saxon, et on n'est pas encore dans un système anglo-saxon. Et il y a une bagarre entre les deux⁷⁷. »

Des cinéastes trouvent néanmoins des avantages économiques au copyright. Après avoir vu dans la pratique des minima-garantis une forme déguisée de copyright, un réalisateur a évoqué les rémunérations élevées des cinéastes américains : « le copyright ça fonctionne hein. Croyez-moi les auteurs américains ne sont pas mécontents de ce qui leur arrive hein, avec les droits de suite, les *residuals* et tous ces trucs-là. C'est pas du droit d'auteur mais ça va pour eux hein, sur le plan financier⁷⁸. » Ce réalisateur estimait cependant que le copyright serait moins profitable s'il était appliqué en France : « Alors le copyright français ce serait un *cheap* copyright évidemment. Ce serait "attendez, je n'ai pas 120 000 euros, ce ne sera que 20 000". Vous voyez, donc ce serait un copyright à la mords-moi-le-nœud, où le producteur a tous les droits et où l'auteur n'a pas le pognon qui correspond ». Une autre réalisatrice a valorisé le copyright comme un moyen de gagner plus d'argent : « moi je commence à me dire que le copyright c'est pas si mal. On est payés une bonne fois pour toutes. D'accord ? Beaucoup, mais beaucoup du coup. Et après on se fait plus chier à savoir si le film a été amorti, pas amorti,

⁷⁵ Entretien du 14 mars 2011.

⁷⁶ Voir la table-ronde « La France va-t-elle vers le copyright ? », organisée par l'ARP le 17 octobre 2010.

⁷⁷ Entretien du 22 février 2011.

⁷⁸ Entretien du 1^{er} février 2011.

chose qu'on ne sait jamais. Donc il faut vraiment que le film fasse trois millions d'entrées et encore pour qu'un producteur accepte de dire que le film est amorti quoi⁷⁹. » La même réalisatrice a estimé que le copyright était plus profitable aux cinéastes à succès que ne l'était le droit d'auteur : « C'est sûr que pour Dany Boon le copyright c'est bien. Plutôt que d'attendre vingt ans pour s'acheter je sais pas quoi, une piscine, il peut s'acheter une piscine tout de suite on va dire. Bon voilà, j'exagère mais... »

Le copyright a également été invoqué pour justifier le statut de producteur. Ainsi du réalisateur devenu producteur par peur que son film soit offert aux automobilistes : « la seule façon d'être au courant, de savoir sur quelle étagère de station d'essence va finir le film, la seule façon de le savoir est d'être au copyright. Parce que là il y a une obligation. Vous rentrez dans une case qui est plus importante que simplement le droit moral : vous êtes attaché au destin du film parce que vous avez des parts... Et la seule façon de le faire c'est d'avoir une société de production⁸⁰. » Le droit moral et le droit d'auteur français ont toutefois été défendus par des réalisateurs-producteurs sensibles aux avantages économiques du copyright. L'un d'eux a loué le copyright pour sa simplicité tout en y voyant une menace pour le droit moral, pour l'autonomie des réalisateurs par rapport aux producteurs, et pour leur qualité d'auteur :

« Le problème c'est que qui dit copyright dit qu'à terme le droit moral risque de disparaître. Donc moi je ne défends pas cette solution à cause de ça. On est dans les faits dans un système qui devient, qui est de plus en plus du copyright déguisé en France. Justement : gros à-valoir, proportionnalité fautive, en fait c'est un leurre, qui fait qu'en réalité c'est du copyright. Mais moi je pense qu'il faudrait réussir à rendre la filière plus transparente pour rendre le droit d'auteur viable, ce qu'il devrait être. Mais tout le monde ne pense pas comme moi. Moi je pense que c'est au nom du principe qu'il faut défendre le droit d'auteur parce que c'est un meilleur système. Dans l'idée. Dans les faits celui qui fonctionne le mieux c'est quand même le copyright aujourd'hui parce qu'il est plus simple à mettre en place. Voilà, il est plus simple à mettre en place, parce que "je te donne beaucoup d'argent mais tu n'en vois plus après." Ou "je te donne un peu d'argent et tu n'en vois plus après" ou "je ne te donne pas d'argent mais tu n'en vois plus après". C'est plus simple. La comptabilité est plus simple à faire hein. Mais dans les faits, je trouve que c'est une défaite, parce que si on commence à céder là-dessus, après effectivement c'est le droit moral qui y passe aussi. Donc là c'est plus grave. On peut commencer à nous dire "toi auteur réalisateur tu n'es qu'un employé, donc tu vas faire le film du producteur et si le producteur ne veut tourner que des gros plans et enlever les plans larges, il peut le faire", comme aux Etats-Unis par exemple⁸¹. »

L'illégitimité du copyright aux yeux des réalisateurs français tient aussi au fait qu'ils y voient parfois le symbole d'un cinéma plus commercial ou mercantile, voire d'une culture à la même tare. C'est le cas d'un réalisateur qui a critiqué le « droit d'auteur français à la Beaumarchais » en l'associant à une société agricole, au droit naturel et à la propriété terrienne.

⁷⁹ Entretien du 8 mars 2011.

⁸⁰ Entretien du 17 mars 2011.

⁸¹ Entretien du 21 mars 2011.

Selon lui, la « vision anglo-saxonne » était « purement marchande » et tout aussi « vieillotte » philosophiquement⁸². L'orientation « marchande » ou « mercantile » du copyright et des professionnels américains ont aussi été dénoncé par deux autres cinéastes opposés dans les luttes professionnelles. Le premier n'avait jamais milité au sein d'une organisation d'auteur et s'était opposé à la loi HADOPI. Le second est un ancien président de la SACD mobilisé pour la répression du téléchargement.

« Moi je juge que le système américain est un système encore plus mercantile, mais qui se targue de ce mercantilisme, c'est-à-dire qu'en gros, le système français il y a une protection des droits d'auteur, il y a une espèce de mélange entre droit moral et droit marchand, alors que les américains ont abandonné le droit moral, parce qu'il y a par exemple le... Argh ! *Le final cut* français reste une espèce de Victoire de Samothrace autour des têtes du réalisateur etc. alors qu'aux Etats-Unis c'est généralement réglé à coup de hache entre le producteur et le réalisateur qui n'a pas le *final cut* ou qui a le *final cut* etc. etc. Ce qui n'est pas le cas de la télé. Donc nous on reste un peu dans... Dans une espèce de magnifique littérature autour du droit moral et du droit marchand, avec un mélange des deux... Les américains... [Soupir] La grève des scénaristes, à mon avis ce qui s'est passé aussi pour les séries, c'était aussi récupérer de l'argent pour les droits parce que beaucoup d'argent se faisait autour d'internet etc. auquel les scénaristes n'avaient pas accès⁸³. »

« une des bases du droit moral, c'est qu'on considère, et il y a extrêmement peu d'exemples hors France, que ce n'est pas une monnaie d'échange. C'est très difficile pour les Américains, dans la culture qu'ils ont de la propriété intellectuelle, de faire la même chose. Si demain un film que vous avez tourné en format 1 : 85, voilà, doit passer dans les avions où il n'y a qu'un format 1 : 70, théoriquement, vous devez donner votre autorisation pour le changement de format, sinon on n'a pas le droit. Ce que nous expliquait très bien les Américains, ils disaient "chez nous, si on instaure ça, ah oui, si vous voulez changer le format c'est 100 000 dollars". Aux Etats-Unis. En France on aurait tendance à dire "est-ce que ça dénature le film ou pas ?" et il n'y a pas, il n'y a que très peu d'exemples où on bloque un film pour des questions comme ça. Donc il y a une culture du droit moral, qui est complète⁸⁴. »

Ainsi, le point de vue des cinéastes français sur le copyright américain, et indirectement sur leurs droits nationaux, est structuré par leur position dans la division internationale du travail cinématographique. Les cinéastes interrogés ont au moins quelques notions du copyright américain, parfois à la faveur des luttes internationales autour du droit de la propriété des films – comme celles des organisations professionnelles et le procès autour de la colorisation des films de John Huston. Ils doivent surtout leurs connaissances du copyright à la domination internationale d'une fraction du cinéma américain. Aucun cinéaste rencontré n'a comparé ses droits avec ceux d'auteurs italiens, allemands, tchèques, ou d'autres pays dominés sur le marché international du film. Leur idée des bénéfices économiques et du caractère « mercantile » du copyright tient davantage à leur focalisation sur la fraction commercialement dominante du cinéma américain qu'aux rémunérations réelles de leurs homologues américains, qui sont tout

⁸² Entretien du 12 mars 2012.

⁸³ Entretien du 23 février 2011.

⁸⁴ Entretien du 25 janvier 2011. Ce cinéaste oublie que la DGA a lutté pour obtenir un droit moral non monnayable.

aussi variables qu'en France (quoique plus démesurées pour les plus populaires d'entre eux). En retour, la non-codification du droit moral aux Etats-Unis encourage les réalisateurs français à voir dans le droit américain un symbole et une conséquence d'un cinéma plus « commercial ». Certaines justifications du statut de réalisateur-producteur témoignent aussi de la domination symbolique internationale du cinéma hollywoodien – et de modèles de réalisateurs-producteurs comme Frank Capra – auprès de certains cinéastes français, y compris lorsque ces derniers occupent des positions commercialement dominées dans leur pays.

L'argent des auteurs et l'argent des autres

Sur la base d'entretiens et d'observations, on examinera le point de vue de cinéastes français sur leurs relations économiques avec les producteurs, les interprètes de premiers rôles et les techniciens. On présentera aussi leurs luttes récentes au sujet d'un accord sur les comptes des sociétés de production, le plafonnement des plus hautes rémunérations des films bénéficiaires des aides du CNC et la convention collective du cinéma. Leurs discours et luttes montrent qu'ils apprécient leurs rémunérations en relation avec celles du reste du personnel et du coût de l'ensemble de ces rémunérations. Leurs prises de position montrent aussi l'interdépendance et l'homologie (approximative) des hiérarchies économiques et symboliques entre les groupes professionnels du cinéma, ainsi que la construction et la légitimation de cette homologie : les cinéastes défendent leurs rémunérations en valorisant leur travail, en se présentant comme les sources de la valeur cinématographique, et en dévalorisant le travail cinématographique des autres groupes professionnels.

Producteurs : voleurs ! (tout est pardonné)

Les cinéastes ne manquent pas de griefs à l'égard des producteurs qui négocient et gèrent leurs rémunérations. Certains d'entre eux vont jusqu'à priver ces derniers des attributs les plus prestigieux de leurs métiers, comme la prise de risque économique ou le titre même de producteur.

En matière d'argent, on n'a pas rencontré de cinéaste qui n'avait pas au moins une critique à formuler à l'encontre des producteurs. Leurs chefs d'accusation étaient nombreux. Le plus souvent, les cinéastes se sont plaints de ne pas percevoir la part des recettes qui leur était attribuée par contrat, et cela y compris lorsque le film générait des profits. Ce grief a été formulé par des cinéastes aux positions très éloignées dans le champ du cinéma. Ils y ont

souvent vu une entorse au principe de la rémunération proportionnelle prévu par la loi. Certains ont regretté que la part des recettes qui leur était attribuée soit trop faible par rapport au montant de leur minima garanti. L'un d'entre eux explique par exemple que « le problème c'est que dans les faits, en France, il y a très très peu de films qui remontent des recettes parce qu'il y a des histoires de minima garantis. Par exemple quand je suis payé avec un minimum garanti qui est trop haut par exemple pour que même si le film marche, ça puisse me rapporter. Ce qui est un peu dommage, je trouve. Il faudrait faire évoluer cette chose là, mais le principe du droit d'auteur il est bon quoi, sur le principe hein, dans le principe⁸⁵. »

Des cinéastes ont également dénoncé une définition de leur rémunération proportionnelle sur la base des recettes nettes des producteurs (les RNPP) plutôt que sur la base des recettes brutes générées par leurs films, comme le prix payé par les spectateurs dans les salles de cinéma. Cette seconde définition avait été revendiquée sans succès par la SRF lors de la négociation de la loi du 3 juillet 1985, ce qu'ont rappelé et regretté des réalisateurs qui avaient participé à cette négociation. De plus jeunes cinéastes se sont également plaints d'être rémunérés en fonction des recettes nettes des producteurs. L'un d'eux a mis en cause les producteurs : « [les producteurs] veulent contrôler tout l'argent. Ils veulent... Voilà. Et on sait qu'à ce moment-là, si nous c'est une part sur les RNPP, on sait qu'on a toutes les chances d'être dépouillés. On aura rien. C'est là l'intelligence des producteurs, elle est là : c'est de dire publiquement, officiellement, nous défendons les auteurs et le droit d'auteur et dans la pratique de le laminer⁸⁶. » Une autre a avancé que la loi était dévoyée et devrait garantir une rémunération des cinéastes sur la base du prix payé par le public. Comme elle l'a déclaré, « on n'a pas à toucher sur les RNPP ! La loi c'est sur le prix public. Donc la loi, si on applique la loi, on touche au premier franc. On en a rien à foutre qu'ils aient amorti leur film ou qu'ils ne l'aient pas amorti. On a un pourcentage sur le prix du billet. Et on devrait le toucher ça. Mais on le touche pas⁸⁷. » La même réalisatrice estimait que les producteurs devraient être poursuivis en justice afin de prouver que leurs pratiques étaient illégales depuis une trentaine d'années et de faire respecter « l'essence de la loi ». Certains réalisateurs ont présenté la non-proportionnalité de leurs rémunérations comme un problème pour le financement des films voire pour la création cinématographique. Ces justifications étaient plus fréquentes de la part de cinéastes ayant une longue expérience des luttes professionnelles et donc plus habitués à justifier leurs revendications au nom de l'intérêt général. Dans le premier extrait d'entretien

⁸⁵ Entretien du 21 mars 2011.

⁸⁶ Entretien du 12 mars 2012.

⁸⁷ Entretien du 7 mars 2011.

suivant, l'un d'eux voit dans la pratique des minima garantis élevés un facteur d'augmentation du coût des films obligeant les cinéastes à rechercher un large succès public. Il en impute la faute aux producteurs. Dans le deuxième extrait d'entretien, un autre cinéaste voit dans les minima garantis un facteur de déséquilibre de l'économie du cinéma.

« les auteurs de cinéma qui ont la possibilité d'avoir des relations de force avec leurs producteurs, ils demandent des sommes très fortes, en disant "de toutes façons le pourcentage que je vais obtenir je le verrai jamais, donc autant prendre au départ". Et ça c'est une forme déguisée de copyright. (...) les méthodes des producteurs nous poussent à demander plus d'argent, et c'est idiot puisque... Enfin c'est idiot, la conséquence de ça c'est que les films sont de plus en plus chers. Et ça a donc une répercussion. Il y a un système multiplicatif dont le producteur bénéficie – parce que plus le film est cher, plus son salaire est cher – mais c'est la création qui en pâtit. Parce que plus le film est cher et plus vous devez être fédérateur⁸⁸. »

« Mais moi je ne suis pas contre les minimas garantis. On ne peut pas imaginer, sauf à en faire un métier d'amateur, mais..., que quelqu'un qui va passer un an, un an et demi, deux ans sur un film, ne soit payé que parce qu'il va être... Donc ça fait partie de l'économie. La vraie difficulté. Moi il y a deux choses. La vraie difficulté c'est quand le minimum garanti devient tel parce que c'est un puissant qui déséquilibre l'économie de l'ensemble, qui est déconnecté. Et la deuxième chose, mais ça moi je trouverais la logique absolue du minima garanti, ce serait de dire que le montant... Il y a deux choses qui interviennent : le montant du minima garanti et le pourcentage que vous avez. Un minima garanti logique devrait être du montant de ce que l'auteur aurait touché jusqu'à l'amortissement du film. C'est-à-dire... Logiquement. Moi c'est ce que j'ai tout le temps dit aux producteurs dans les discussions. Moi je trouve que la logique devrait être, en dehors de la pratique des minima garantis, un auteur touche quelque chose à partir du moment où le producteur gagne de l'argent. Voilà, enfin gagne de l'argent au-delà de sa rémunération⁸⁹. »

Les cinéastes interrogés sont également très nombreux à déplorer un manque d'information sur les recettes perçues par les producteurs et sur la rentabilisation (éventuelle) de leurs films. Cette question, dite de la « transparence des comptes », a suffisamment préoccupé les auteurs de films pour devenir l'enjeu d'une longue négociation, de plusieurs rapports et d'un accord signé en 2010 par les sociétés d'auteurs, les agents et deux syndicats de producteurs et étendu par la loi à l'initiative du ministère de la Culture⁹⁰. Cet accord se bornait à définir plus précisément le coût d'un film, les « recettes nettes part producteur » et les sommes prises en compte pour mesurer l'amortissement du coût d'un film. L'accord prévoyait aussi que les comptes de dix films soient audités chaque année par le CNC. Comme Marguerite Duras en 1985, plusieurs réalisateurs interrogés ont reproché à des producteurs voire à leurs propres producteurs de dissimuler leurs comptes ou de les truquer afin de masquer leurs profits et de ne pas rémunérer les auteurs. L'un d'eux a dénoncé la malhonnêteté du producteur d'un film à

⁸⁸ Entretien du 22 février 2011.

⁸⁹ Entretien du 25 janvier 2011.

⁹⁰ Pour un résumé de cette négociation et de cet accord, voir Dominique Sauret, « Accord relatif à la transparence dans la filière cinématographique du 16 décembre 2010 et arrêté d'extension du 7 février 2011 » [en ligne], disponible sur https://blogavocat.fr/space/dominique.sauret/content/accord-relatif-a-la-transparence-dans-la-filiere-cinematographique-du-16-decembre-2010-et-arrete-d-extension-du-7-fevrier-2011_5af01064-27cf-47f6-8ca5-27b91dac331d (page consultée le 18 août 2017).

succès : « Quand vous pensez qu'un film comme *La vérité si je mens* n'a jamais été considéré par son producteur comme amorti. Ils justifiaient tout le temps que le film n'était pas amorti, jusqu'au jour où il l'a vendu à M6 après six millions d'entrées et M6 ne peut pas considérer que c'est pas amorti. Donc il y a ce problème d'opacité⁹¹. » Plusieurs réalisateurs ont expliqué être devenus coproducteurs de leurs films afin d'avoir accès aux comptes de résultat des films et de percevoir l'argent qui leur était dû. Un réalisateur-producteur de films à très petits budgets a avancé que beaucoup de cinéastes « créent leur boîte parce qu'ils en ont marre de pas avoir leurs comptes qui reviennent et que beaucoup de producteurs, alors qu'ils sont contractuellement obligés de remettre les comptes, réussissent avec beaucoup de dextérité à ne pas les remettre⁹². » Un réalisateur de films à gros budgets, dont plusieurs ont été vus par plus d'un million de spectateurs, a expliqué avoir créé sa propre société après ne pas avoir été rémunéré pour un film qu'il estimait rentabilisé :

« En gros moi je vois que sur *Les trois mousquetaires* j'ai pas vu grand-chose revenir, alors que le film... Bon, n'a pas été le gros succès qu'avait été *Le château de la colère* mais enfin sur l'étranger ça a été délirant, et que le film sera considéré comme déficitaire ad vitam aeternam, alors que je sais pertinemment qu'il ne l'est pas quoi . Et que maintenant le prouver... [*Soupir*]. Il faut rentrer dans des audits et des choses comme ça. Mais en tout cas il n'a pas été déficitaire pour le producteur délégué du film, ça s'est sûr. Alors que moi, bon, j'ai été payé convenablement pour faire le film ça c'est sûr, mais il y a des pourcentages des droits que je ne verrai jamais, alors que le producteur les a vus. Voilà, donc ça c'est un peu agaçant. Et c'est aussi une des raisons pour laquelle j'ai eu envie de m'occuper de la production⁹³. »

Les critiques des cinéastes à l'égard des producteurs sont loin de se limiter à cette question de la « rémunération proportionnelle ». Un autre de leur grief est le non-paiement ou le sous-paiement de certaines de leurs activités. Beaucoup de personnes interrogées se sont plaintes de ne pas être suffisamment bien payées pour écrire. Elles y étaient encouragées par le fait que la scénarisation est moins bien payée que la réalisation, alors même que cette activité les occupe souvent pour une période plus longue que la réalisation. Cette situation peut être d'autant plus douloureuse que les cinéastes écrivent le plus souvent sans être assurés de l'aboutissement de leurs projets, et donc de finalement être mieux rémunérés en tant que réalisateurs. Une réalisatrice de films à très petits budgets a dénoncé le fait que des producteurs proposent seulement 500 euros à des cinéastes en échange du monopole d'un scénario pour 18 mois, le temps de trouver d'éventuels financements⁹⁴. Elle a également dénoncé l'achat de

⁹¹ Entretien du 25 janvier 2011.

⁹² Entretien du 21 mars 2011.

⁹³ Entretien du 14 mars 2011.

⁹⁴ Entretien du 7 mars 2011.

scénarios pour seulement 1 000 euros alors que la production d'un film nécessitait trois ans de travail. Une réalisatrice de films à petits budgets a plaidé pour un meilleur paiement de cette activité en soulignant sa difficulté et sa contribution à la valeur des films : « tout part d'un scénario, d'une personne qui un jour se met devant sa feuille ou son ordinateur pour écrire, et je trouve que l'écriture qui est un travail vraiment difficile, solitaire, c'est un travail dur, difficile, est pas beaucoup valorisé. Et je pense qu'il faudrait le revaloriser, voilà, ça c'est sûr⁹⁵. » Cette revalorisation économique de l'écriture bénéficierait au cinéma français en incitant les scénaristes à mieux travailler : « Le cinéma français s'en trouverait amélioré aussi. Je pense qu'en France il y a un manque de travail à l'écriture, parce qu'on paye pas bien les gens, parce qu'on aborde mal le problème de l'écriture. Je pense que les gens travaillent dur, quand on écrit on travaille dur, et il faut vraiment rémunérer convenablement les gens, parce que ça les motive et ça les fait travailler bien, et on aurait une hausse de la qualité ouais. » Cette réalisatrice a précisé qu'elle défendait les « petites mains » et non « des scénaristes très connus qui font des consultations et qui se font payer des sommes extraordinaires ». Les cinéastes à petits ou très petits budgets ne sont pas les seuls à critiquer les faibles rémunérations de l'écriture par les producteurs. En 2008, une augmentation du montant des aides à l'écriture a été revendiquée par les scénaristes, réalisateurs, producteurs, distributeurs et exploitants du « Club des 13 », qui ont milité pour un soutien accru aux films à budget moyen censés allier exigence artistique et public étendu⁹⁶. Dans l'extrait d'entretien suivant, un réalisateur dont le dernier film avait bénéficié d'un budget moyen (six millions d'euros) a dénoncé les dirigeants d'une société de production prestigieuse au motif qu'ils ont refusé de payer l'écriture d'un scénario avant d'être sûrs de sa qualité et de la possibilité de financer le film. Il leur a reproché de tirer profit du prestige de leur société :

« Chez Why Not par exemple ils ont des manières très particulières de travailler avec leurs réalisateurs. Ils savent que le montage coûte pas cher. Donc pour pratiquement imposer des semaines et des semaines de travail et de re-travail. Ils le font au moment du développement à l'écriture sans les payer, et ils le refont au moment du montage sans les payer. (...) Certaines boîtes, et pas des moindres, qui ont vraiment pignon sur rue, et qui sont très estimées et respectées par la profession ont des pratiques que moi je trouve médiévales quoi ! C'est vraiment... de ne pas payer le développement, du tout. Why Not, Les Films d'ici – pour ne pas les citer – on fait travailler les auteurs des années, avec un suivi en plus – sympa – mais sans être payé. C'est-à-dire en gros ils ne payent qu'à partir du moment où ils estiment que le produit est suffisamment bon, abouti, et qu'il a reçu par exemple l'avance sur recettes ou autre. Mais ils s'engagent pas avant – je mens pas – et ils te le disent en plus cash quoi. C'est assez odieux. Et pareil, cash, Serge Lamy des Films d'ici peut dire "moi je paye plus le développement hein", en disant "ben c'est trop risqué". (...) C'est contraire au code du travail, c'est contraire à toute règle. A ce moment-là tu dis "ah ouais mais moi j'ai le droit

⁹⁵ Entretien du 15 mars 2011.

⁹⁶ « Le milieu n'est plus un pont mais une faille », rapport cité, p. 178.

d'aller voler dans la caisse, j'ai droit". Tu vois il y a plus de limite à ce moment-là c'est sauvage, on est dans la sauvagerie, il y a plus de... Et ça moi je trouve ça absolument scandaleux. Why Not moi j'ai plein d'amis qui ont travaillé pour Why Not comme ça. Et c'est Why Not. Et ils le savent. Ils jouent là-dessus. Ils savent que tellement de réalisateurs ont envie d'être chez Why Not, c'est tellement valorisant, prestigieux. On est dans le symbolique. C'est un aspect très important du droit d'auteur d'une certaine manière⁹⁷. »

Tous les cinéastes rencontrés ne défendent pas une rémunération accrue de l'écriture. Une réalisatrice-productrice a expliqué qu'elle préférerait ne pas être payée pour écrire afin de pouvoir changer de producteur en cas d'échec de financement du film ou de désaccord avec un scénariste⁹⁸. Cette situation est plus profitable aux cinéastes à succès qui sont suffisamment riches pour financer leur travail d'écriture grâce à leurs économies. Au moins certains agents les y encouragent afin d'accroître leurs pouvoirs de négociation et leurs profits. Cette réalisatrice a elle-même créé sa propre société de production et rencontré plusieurs succès en salles.

L'écriture n'est pas la seule activité que des cinéastes jugent insuffisamment rémunérée. La même réalisatrice s'est plainte que les producteurs n'avaient pas conscience ou ne voulaient pas avoir conscience du coût de la phase de recherche de financements et de préparation du tournage (le développement) : « pendant toute la période où sans être payé et en plein risque, on prépare un film... Enfin, donc on fait des repérages et on fait plein de trucs, et on les investit, on les paye hein. Je veux dire on invite des gens à déjeuner, on descend à Cannes et très vite ça coûte cher. Et aussi parce qu'on a une société, parce qu'il fait aussi... C'est parce qu'on a une société qu'on est reçu par les financiers, sinon on ne le serait pas, mais aussi quand on a une société, on a des frais fixes⁹⁹. » Des cinéastes à petits budgets se sont plaints de ne pas être rémunérés pour leur travail de promotion des films alors que ce travail augmentait les recettes des producteurs. Une réalisatrice explique que « quand on fait les tournées, on se promène dans toutes les salles de France, de Navarre et très souvent dans les festivals étrangers, notre présence qui est pour l'instant quasi toujours bénéfique génère des entrées, génère des recettes. Il y a 400 personnes quand je viens, il y en aurait 20 si je ne viens pas. Et ces recettes sont très souvent partagées entre des producteurs et des distributeurs qui ne trouvent même pas normal de nous donner un salaire pour faire le travail¹⁰⁰. » Ce témoignage concorde avec celui d'un autre réalisateur : « quand mon film va dans un festival, il participe à la notoriété du festival. Il est loué au loueur à l'étranger ou au distributeur pour la modique somme de 1000 dollars si c'est à

⁹⁷ Entretien du 12 mars 2012.

⁹⁸ Entretien du 24 mars 2011.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Entretien du 1^{er} juin 2012.

l'étranger ou 800 dollars si c'est en France, dont je ne vois même pas – même pas ! – un centime. Et par contre c'est pas le mec qui le loue qui va le défendre, c'est moi, pour rien ! Donc alors je suis très content si j'ai un prix, je suis moins content si je me fais péter la gueule par la presse¹⁰¹. »

Plusieurs cinéastes rencontrés ont critiqué l'attribution de plusieurs aides publiques du CNC aux producteurs. Comme Marguerite Duras trente ans avant eux, des réalisateurs ont reproché aux producteurs de s'approprier l'avance sur recettes. Pour l'un d'eux, « l'avance sur recettes c'est toi qui l'obtiens, l'avance sur recettes appartient au réalisateur, sauf que celui qui peut la mettre en œuvre, c'est le producteur ». Le même réalisateur y voyait une dépossession illégitime des auteurs : « [l'avance sur recettes] est à toi que quand un producteur l'encaisse donc elle n'est plus à toi¹⁰² ». Des réalisateurs ont été plus nombreux à dénoncer l'attribution aux sociétés de production de la plus substantielle des aides du CNC, le fonds de soutien automatique. Cette aide du CNC est attribuée aux sociétés de production en fonction de la diffusion de leurs films dans les salles, à la télévision et en vidéo. Elle doit servir à rembourser des créanciers des sociétés de production et à financer la production ou la préparation de nouveaux films. Ces sommes peuvent servir au financement de films écrits et réalisés par d'autres cinéastes que ceux ayant tourné les films générant le fonds de soutien. L'attribution du fonds de soutien aux producteurs peut paraître d'autant plus insupportable aux réalisateurs que le montant de cette aide est calculé en fonction du succès de leurs films mais pas forcément à leur profit et que cette aide est attribuée à une période où eux-mêmes sont généralement en situation d'incertitude quant à la poursuite de leur activité. Un membre de l'ARP a dénoncé de gros producteurs profitant des aides publiques tout en refusant de garantir la « transparence » de leurs comptes¹⁰³. Le réalisateur d'un film à petit budget voit dans l'attribution du fonds de soutien au réalisateur un moyen d'accroître à la fois ses revenus et son pouvoir : « Si le soutien automatique n'est plus donné au producteur mais au réalisateur tu imagines combien je pèse moi¹⁰⁴ ? » Une élue de la SRF a raconté les luttes de cette organisation pour que le fonds de soutien bénéficie aux cinéastes plutôt qu'aux seuls producteurs :

« nous on a demandé mais je crois qu'on l'a obtenu, je ne me souviens plus des textes qui sont parus, que [le fonds de soutien] soit pris dans l'amortissement du film. Parce qu'avant c'est pas le cas. Les mecs ils touchent le fond de soutien automatique du film précédent et pas celui du film qu'ils sont en train de produire... Mais je veux dire cet argent il leur tombe du ciel quoi. Et les types ils le mettent quand même dans l'amortissement. Mais

¹⁰¹ Entretien du 18 juin 2012.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Entretien du 21 mars 2011.

¹⁰⁴ Entretien du 18 juin 2012.

c'est pas ton fric ! Tu l'as obtenu de quelque chose donc partageons le au moins. Au moins on le partage. Et c'est fou et tout est comme ça. (...) C'est pareil ! Les producteurs : ils touchent du fond de soutien automatique sur un film qu'on a sorti. Ils touchent de l'argent sur ce film. Cet argent ils en font ce qu'ils veulent. Il n'y a rien qui est destiné à l'auteur de ce film. C'est pas juste. Théoriquement c'est pas juste. Il y a quelque chose qui ne va pas. Donc c'est pour ça qu'on demandait l'accès au fond de soutien automatique. Et ça on l'a pas¹⁰⁵. »

Plus simplement, des cinéastes critiquent la rémunération que s'attribuent les producteurs par comparaison à leurs propres rémunérations. On n'a pas beaucoup entendu cette critique, ce qui peut paraître étrange sachant que les producteurs sont, en moyenne, mieux rémunérés que les cinéastes. Cela peut tenir à un manque d'information quant aux rémunérations des producteurs, comme le suggère ces propos d'une réalisatrice : « Je me suis fait avoir sans doute quoi, je pense qu'il y a des gens qui ont gagné de l'argent, mais pas moi quoi (...) Je pense que voilà, le producteur a gagné de l'argent, pas beaucoup mais... Enfin je ne sais pas exactement parce que de toute façon on ne sait rien. Mais en tout cas moi j'ai pas gagné de l'argent. J'ai gagné de quoi vivre au moment où je les faisais, mais c'est tout¹⁰⁶. » Les réalisateurs se déplaisent peut-être à commenter les rémunérations des producteurs en y voyant une dévalorisation de leur propre travail. Dans l'extrait d'entretien suivant, une réalisatrice de films à petits budgets plaide pour une rémunération équivalente des producteurs et des cinéastes. Au motif que les films seraient « produits » par les cinéastes, elle voit dans les profits des producteurs une forme d'injustice. Dans ses propos, un fondement du capitalisme, l'exploitation, apparaît comme une aberration lorsqu'elle s'applique aux auteurs de films :

« c'est toujours le même problème, c'est-à-dire le problème c'est que si par la suite des producteurs vont faire de l'argent sur ce que nous on fait, c'est difficile de dire "je suis pas pour la proportionnelle". Qu'il y ait un plancher de minimum garanti moi je serais assez pour ouais. Encore une fois c'est ce fameux 7% par rapport à un budget de film. Pour moi, la justice serait que tout soit en pourcentage. Je vois pas pourquoi un producteur est payé grosso-modo... Par exemple il prend pour sa boîte 7% du budget du film en frais généraux. Et ben puisqu'il prend 7% du budget du film en frais généraux alors que les frais généraux sont toujours les mêmes, que le budget du film soit tant ou tant, et ben moi je demande à ce que... Ma rémunération en tant qu'auteur soit de 7% du budget du film. Je trouve que c'est vraiment la base quoi. Et d'ailleurs mon producteur c'était aussi ça. C'était que j'avais demandé : OK je touchais tant en minimum garanti, mais si le budget du film augmentait parce que c'est toujours la même histoire avec les producteurs – quand ils trouvent plus d'argent ils augmentent le budget du film –, si le budget du film augmentait j'avais un pourcentage pour augmenter en fonction de l'augmentation du budget du film. Et ça ça le rendait dingue. Et c'est incroyable... Enfin encore une fois c'est fou quoi. Le mec il n'y a que lui qu'il a le droit de gagner mais c'est même pas quelque chose qu'il produit. C'est ça qui est fou : c'est que ces gens-là on est une vache à lait pour eux. Voilà, ils estiment qu'ils payent la vache et après ils font ce qu'ils veulent avec le lait [*Rire*]. C'est quand même dingue¹⁰⁷. »

¹⁰⁵ Entretien du 7 mars 2011.

¹⁰⁶ Entretien du 15 mars 2011.

¹⁰⁷ Entretien du 7 mars 2011.

Les producteurs se sont aussi vus reprocher de profiter de l'envie de tourner des réalisateurs. Un cinéaste a défendu un salaire minimum des réalisateurs en affirmant que la rémunération du réalisateur était « la plus grande variable d'ajustement, parce que lui veut tellement faire son film qu'on le paye en symbolique »¹⁰⁸. Une autre a raconté que son envie de réaliser un film et ses difficultés à le financer l'avait conduite à accepter sans s'en rendre compte que son producteur s'approprie le fonds de soutien (alors que sa société coproduisait le film) :

« Ça faisait quand même sept ans que je le trainais ce film : sept ans. J'en pouvais plus. Trop contente de le faire. Donc [le coproducteur] a dit "je garde tout le fonds de soutien". J'ai même pas réalisé j'ai dit "oui oui d'accord". Le film a été à Cannes, a marché, enfin en principe s'est couvert. Après...ben après mon frère [et associé au sein de sa société de production] avait pas envie vraiment de s'occuper de ça parce qu'il a trouvé les gens de cinéma dégoûtants. Même [le coproducteur]. Il m'a dit "Mais attends il n'y a pas moyen d'avoir les comptes, il n'y a pas moyen de rien... Ça va, vous êtes tous une bande de voleurs moi je mets pas le doigt là-dedans"¹⁰⁹ »

D'autres critiques des producteurs sont plus rares. Un réalisateur très expérimenté en matière de luttes professionnelles a dénoncé des contrats de cession des droits d'auteur pour une durée égale au maximum prévu par la loi, c'est-à-dire jusqu'à ce que les œuvres appartiennent au domaine public. Ce réalisateur y a vu une contradiction avec l'esprit de la loi : « les producteurs de télévision souvent mettent pour la durée légale. Et moi je dis "si dans la loi il est prévu qu'il doit y avoir une durée précisée, ça veut bien dire que ça peut pas être la durée légale. Sinon ils auraient dit ça, sinon le législateur aurait dit ça. Mais pour l'instant je suis le seul à dire ça, donc c'est pas gagné"¹¹⁰. » Le même réalisateur a critiqué la coutume de la cession des droits d'auteur pour trente ans : « on devrait pas accepter des contrats de trente ans, c'est trop, c'est trop. Il faudrait revenir à des durées plus limitées. » Ce cinéaste s'est cependant présenté comme l'un des seuls militants de la SACD à se préoccuper de cette question.

Ces nombreuses critiques des relations économiques entre les cinéastes et les producteurs apparaissent dans les propos d'une réalisatrice pour qui la relation et les contrats entre les cinéastes et les producteurs profitent essentiellement à ces derniers. Selon elle, les producteurs auraient justifié au nom des risques financiers qu'ils sont sensés affronter un certain nombre d'avantages économiques préjudiciables aux cinéastes. Ces derniers seraient exposés à des risques financiers bien trop grands. Cette réalisatrice a expliqué que cette situation avait motivé son engagement au sein de la SRF.

¹⁰⁸ Entretien du 12 mars 2012.

¹⁰⁹ Entretien du 8 mars 2011.

¹¹⁰ Entretien du 22 février 2011.

« Réalisatrice : le contrat qu'on signait nous avec les producteurs ne racontait pas l'histoire réelle qu'on vivait. (...) C'est lié à plusieurs choses. Au fait que les contrats avec les producteurs sont nourris à l'idée du risque producteur, c'est la seule chose qui les légitime, et pour moi le risque des cinéastes est extrêmement grand et pas rentré encore dans cette histoire et on n'en parle pas. (...) Des années à écrire sans que ça entre en compte. Des mois sur la promotion idem. (...) Quand les films sortent, déjà financés, même si on ne réalise pas le rêve de succès du producteur, on ne le met pas sur la paille mais nous on s'y retrouve. (...) [Les risques] on ne peut pas dire c'est plus les producteurs qui les prennent. Ils les prennent à leur endroit. Mais pas ce point-là, c'est à dire pas à 98% et nous 2%. Tu vois c'est pas là, c'est beaucoup plus partagé aujourd'hui que ça ne l'était autrefois. Et c'est un tabou. (...)

« Doctorant : C'est un tabou parce que...

« Réalisatrice : C'est un tabou parce qu'il s'agit d'argent hein. A un moment donné le gâteau bouge pas hein. Personne qui est assis sur une grosse part du gâteau n'a envie d'en céder un bout.

« Doctorant : Tu compares ça à un contrat, ça se voit dans les contrats ?

« Réalisatrice : C'est écrit dans les contrats au niveau de la répartition des parts. On n'a pas de part de coproduction. Tu peux arriver avec un scénario qui est déjà quasi-écrit, tu obtiens l'avance sur recettes, l'avance sur recettes devient la part-producteur. Et t'as passé trois ans chez toi tout seul pour pas un euro. Donc non ça se voit vraiment dans les contrats. Les contrats aujourd'hui, tous les paragraphes des contrats racontent ça. Sans ça ils n'auraient pas de sens. Ils ont justifié le fait qu'on cède nos droits, le fait qu'on les cède pour trente ans, le fait qu'on les cède pour le monde entier, le fait qu'on les cède maintenant pour tous les supports, enfin tu vois. Toutes ces cessions du droit ne sont liées qu'au fait que le producteur prenait des risques. Et qu'on donc pour qu'il les prenne il fallait qu'on lui cède nos droits. Et on les cède en quasi-totalité. C'est peanuts ce qu'on garde... On garde le droit moral. Le droit moral il est formidable mais il fait manger personne, voilà c'est tout. Et les droits tangibles ne sont pas partagés du tout. Quelle que soit l'histoire du film¹¹¹. »

Dans cet extrait d'entretien, la réalisatrice remet en cause l'un des fondements du prestige du métier de producteur (et d'entrepreneur) : la prise de risques économiques. C'était au nom de ces risques supposés que plusieurs décennies plus tôt, les producteurs de films avaient défendu leur qualité d'auteur et obtenu que la loi leur reconnaisse des droits comme le contrôle du montage des films, la gestion des droits de diffusion des films, ainsi que des limitations du droit moral des auteurs. D'autres cinéastes interrogés ont justifié et complété leurs récriminations à l'égard des producteurs en privant ces derniers des tâches et attributs faisant la gloire de leur métier, ou en se les appropriant. En d'autres termes, ils ont critiqué les producteurs réels en référence à la figure du producteur idéal. Une réalisatrice de films à budgets moyens, qui avait coproduit un de ses films, s'est présentée comme sa véritable productrice et a critiqué à ce titre l'appropriation des profits et du fonds de soutien par son coproducteur : « Je n'ai jamais eu de remontée de compte, je ne sais pas si le film est amorti ou pas. C'est moi qui aie apporté tout le fric dans cette affaire. Mais tout. [Le producteur] a dû rajouter un petit peu. On s'était mis à 50/50 moins le fond de soutien... mais ça, bon, je le referai plus jamais¹¹². » Cette réalisatrice a précisé qu'elle avait personnellement obtenu un accès gratuit aux lieux de préparation, de tournage et de montage, ce qu'elle considérait comme une forme de financement

¹¹¹ Entretien du 1^{er} juin 2012.

¹¹² Entretien du 24 mars 2011.

« en nature » du film. Une réalisatrice de films à très petits budgets a considéré que la rémunération insuffisante des cinéastes faisait d'eux de véritables coproducteurs de films et mériteraient à ce titre le statut de coproducteur et une part accrue des profits :

« ça fait plusieurs années que moi je me tue à dire aux autres réalisateurs qu'en fait on est coproducteurs de nos œuvres , puisqu'on est pas payés et puisqu'on se permet de nous dealer des choses comme ça. Donc finalement on est coproducteurs. On devrait avoir un statut à part de coproducteurs, en France, puisqu'on en est arrivés là. C'est la seule explication que j'ai maintenant de pouvoir dire... Il faudrait qu'ils nous reconnaissent ce statut, c'est-à-dire puisqu'on travaille pendant des années en amont sans être payés, qu'au bout du compte on est pas payé, ben on devrait nous considérer avec... Je sais pas 20%, 30%. Après tout on est des investisseurs parce que pendant tout ce temps-là il faut bien payer son loyer, il faut bien... Il faut bien faire tout le reste hein¹¹³. »

Plusieurs réalisateurs ont privé les producteurs du titre même de producteur, au motif que les films n'étaient pas financés par leurs capitaux mais par le CNC ou par les diffuseurs de films et tout particulièrement les chaînes de télévision. Dans les extraits d'entretien suivants, trois réalisateurs ont dévalorisé les producteurs français par comparaison à des figures idéalisées des producteurs américains. Le premier rapproche les producteurs français d'employés des sociétés de productions américaines au motif de leur subordination aux diffuseurs. Les autres cinéastes cités critiquent les producteurs français en invoquant l'idéal positif du producteur américain, véritable preneur de risque et détenteur ou source des capitaux nécessaires à la production.

« On est dans un faux système aujourd'hui, moi je pense par rapport au droit d'auteur on est dans un faux système qui n'est plus le droit d'auteur français, enfin disons européen, et pas anglo-saxon, et on n'est pas encore dans un système anglo-saxon. Et il y a une bagarre entre les deux : moi je pense que les producteurs font un mauvais calcul parce qu'ils sont maintenant coincés entre leurs comptes vers le bas, qui est le compte à leurs ayants-droit (les coproducteurs, les auteurs etc.) mais surtout ils récupèrent les comptes d'en haut (les distributeurs, les vendeurs etc.) et là eux ils sont plus petits. Ils sont une noix facilement cassée. Alors ils se transforment en producteurs exécutifs en gros. En *line producers*. Ils sont plus producteurs, ils sont plus producteurs au sens fort du terme¹¹⁴. »

« Et je crois que [producteur] c'est pas vraiment un métier en fait. Pour dire les choses. Je trouve que c'est pas un métier, je pense que producteur, le producteur on va dire au sens image d'Épinal ce serait celui qui a un coup de cœur pour un film et qui va donner son argent et prendre un risque. Or en France aujourd'hui les producteurs financent extérieurement les projets et les portent. A ce titre à mon avis ils sont pas producteurs comme éventuellement certains américains peuvent l'être encore aujourd'hui. C'est parce qu'on est dans une économie aidée, qui fait que celui qui produit ne prend pas de risque, sauf le risque du dépassement. Mais si le film est bien financé, il n'y a pas de risque de dépassement¹¹⁵. »

« En même temps ils ne jouent pas le jeu parce que je me dis un producteur américain quand il croit à ce qu'on fait il paye quoi. Un français il ne paye que s'il a des subventions. C'est-à-dire jamais un producteur français n'investit ses bénéfices dans un film. Jamais. Et ça c'est quand même fou quoi. Il y a un système pervers en France mais... Qui fait que les producteurs ne sont plus des producteurs quoi. C'est... Ils sont là pour aller prendre des

¹¹³ Entretien du 7 mars 2011.

¹¹⁴ Entretien du 22 février 2011.

¹¹⁵ Entretien du 21 mars 2011.

subventions. C'est tout. Donc ils ont une structure... En plus nous les auteurs on ne peut absolument pas fonctionner si on n'a pas de structure, parce qu'aucune aide. On ne peut avoir accès à aucune aide sans producteur, donc il faut qu'on se remette pieds et poings liés dans les mains d'un producteur qui va nous signer des contrats bidons, et lui avec ça il va chercher de l'argent mais pas... C'est-à-dire un américain il va produire un film : "moi j'ai tant, je vais à la banque, je dis "j'ai un projet, tac, ça va rapporter tant, voilà le projet de sortie, de truc et tout" je prends de l'argent et je le mise dans le film". En France c'est pas du tout comme ça que ça se passe. C'est "faisons le film, on va voir si on récupère. Si on arrive à récupérer en cours de route c'est bien et il arrive à avancer"¹¹⁶. »

Certains réalisateurs adressent leurs critiques à certaines sociétés de production en particulier. Un cinéaste déjà cité reprochait aux sociétés Why Not et Les Films d'ici de profiter de leur prestige pour ne pas rémunérer (suffisamment) les auteurs pendant l'écriture et le montage des films. Trois autres cinéastes ont valorisé les grandes sociétés par rapport aux petites sociétés auxquels ils reprochent d'être encore moins vertueuses, notamment en matière de transparence des comptes¹¹⁷. Cela peut tenir au fait que les grandes sociétés disposent de capitaux et de profits suffisants pour mieux rémunérer les auteurs. Les grandes sociétés sont sans doute plus contraintes de respecter la loi, que ce soit pour mieux coordonner le travail de leurs employés ou pour minimiser les risques poursuites et sanctions. Les cinéastes interrogés qui ont valorisé les grandes entreprises de production et de diffusion étaient des cinéastes à gros et moyens budgets qui avaient eu l'occasion de travailler pour elles. Ces réalisateurs ont tenu ces discours avec prudence en raison du prestige des petites sociétés dites « indépendantes » et de l'illégitimité des grandes sociétés de production, qui produisent davantage de films « commerciaux » et dont le poids sur le marché du film est fréquemment critiqué. Deux de ces réalisateurs ont justifié leurs discours en remettant en cause l'indépendance des producteurs dits indépendants.

« Finalement j'ai l'impression, aussi curieux... Enfin pas aussi curieux mais que c'est plus facile avec les groupes qu'avec les producteurs indépendants. (...) Non, on n'a pas une indépendance chez les indépendants. C'est vrai que parfois on a un contact avec les personnes plus agréable au travail, que quand on travaille avec un groupe ou les grosses grosses maisons de productions, mais que par moment j'ai l'impression que c'est un peu nous qui finançons l'indépendance des producteurs quand même quoi. Parce que forcément on vous dit que vous ne pouvez pas être aussi bien payé que dans un groupe, mais qu'après pareil sur les recettes c'est très compliqué¹¹⁸. »

« Alors bizarrement plus ils sont gros, plus c'est UGC etc. et plus ils se comportent de façon vertueuse comme on dit. C'est-à-dire qu'eux effectivement ils réinvestissent dans le cinéma, ils payent leurs auteurs, vraiment, ils payent l'écriture, ils payent les scénaristes, ils sont inattaquables là-dessus, ils payent les salaires des gens, bien, etc. C'est-à-dire que plus on monte là-haut plus ça se passe normalement. Donc il y a un moment où on se dit finalement le marché il se démerde tout seul. Qu'est-ce que le CNC vient pervertir tout ça ? Et tous ces petits producteurs qui se disent indépendants, le SPI et compagnie, ils ne font... Tous ces gens-là font des films sur le dos des réalisateurs... C'est le SPI qui fait des films sur le dos

¹¹⁶ Entretien du 7 mars 2011.

¹¹⁷ Entretiens des 1^{er} février, 7 et 14 mars 2011.

¹¹⁸ Entretien du 14 mars 2011.

des réalisateurs, c'est pas les gros. Alors que soit disant on est main dans la main, on est dans la même galère... »

Des cinéastes aux positions très éloignées dans le champ du cinéma s'accordent donc pour critiquer les producteurs au titre de plusieurs caractéristiques de leurs rémunérations et de leurs contrats. Ces critiques des producteurs sont alimentées et justifiées par l'idée que les cinéastes sont les sources de la valeur des films et mériteraient donc une part accrue de l'argent qu'ils génèrent. Au motif de leurs griefs économiques à l'égard des producteurs et pour mieux justifier ces griefs, les cinéastes dévalorisent aussi le métier de producteur et vont jusqu'à priver les producteurs du titre même de producteur. Les hiérarchies et luttes de prestige entre les métiers du cinéma alimentent et sont alimentées par des luttes pour le partage de l'argent.

Pourquoi les cinéastes, qui se montrent si critiques à l'égard des producteurs, ne se passent-ils pas de leurs services ? Premièrement, les producteurs demeurent des intermédiaires quasiment obligés entre les cinéastes et les autres financeurs des films. Le CNC attribue la plupart de ses aides aux sociétés de production et à des cinéastes aux projets défendus par des producteurs, et cela par l'intermédiaire de commissions où sont représentés des producteurs. Il est très probable que les chaînes de télévision n'acceptent de financer des projets de films qu'à condition qu'ils soient soutenus par des producteurs professionnels auxquels ces chaînes délèguent la sélection et la gestion des projets de films qu'elles diffuseront par la suite. Deuxièmement, les cinéastes pourraient sans doute difficilement exercer leur métier sans que d'autres travailleurs assurent une partie des tâches de financement, de gestion, de coordination du personnel et de diffusion assurées par les dirigeants des sociétés de production ou par leurs employés. Les capitaux des cinéastes ne leur permettent pas souvent de rémunérer eux-mêmes un personnel chargé de ces tâches et ils ont sans doute intérêt à ce qu'au moins une partie de ces dépenses et les risques de pertes financières soient prises en charge par d'autres personnes et organisations. Les producteurs, ou du moins les plus expérimentés d'entre eux, disposent également d'un capital social et d'une réputation leur permettant d'obtenir des financements que les cinéastes peineraient sans doute à obtenir seuls.

Pour finir, les producteurs n'ont pas perdu toute légitimité aux yeux des cinéastes. Dans le cadre d'une économie où le maintien en activité des cinéastes et leurs rémunérations dépendent d'un accès très sélectif à d'importants capitaux par l'intermédiaire des producteurs, et où les cinéastes eux-mêmes sont en concurrence pour obtenir le soutien de sociétés de production, des réalisateurs peuvent se montrer reconnaissants à l'égard de leurs propres producteurs lorsque leurs projets sont sélectionnés ou aboutissent – à la manière des écrivains reconnaissant à l'égard des éditeurs qui contrôlent leur accès à l'existence et à la consécration

littéraire¹¹⁹. Une réalisatrice a nuancé sa critique d'un producteur en considérant qu'il avait rendu possible la création de son film : « Le pauvre, paix à son âme, moi j'adore Charles, j'aurais recommencé avec lui. Alors Charles il payait quelques fois très en retard, on va dire ça comme ça gentiment. Mais... En même temps c'était celui par qui les films se faisaient donc ça... Encore une fois quand je dis que j'ai la reconnaissance du ventre »¹²⁰. Inversement, un réalisateur a déclaré qu'il s'entendait bien avec son producteur mais envisageait d'en changer en raison de l'échec de ses projets¹²¹. La légitimité des producteurs tient aussi à leur capital symbolique et varie donc en fonction de leur filmographie. Immédiatement après avoir déclaré qu'elle n'avait jamais été bien payée, une réalisatrice a défendu son producteur, très réputé, en rappelant qu'il faisait des films « difficiles » et peu financés¹²². Un autre facteur de légitimité des producteurs est leur prise en charge de certaines tâches que les cinéastes perçoivent comme ingrates. On verra plus loin comment certains d'entre eux ont regretté d'avoir dû assurer ou partager les tâches des producteurs en matière d'embauche et de rémunération du reste du personnel. Enfin, certains cinéastes interrogés ont valorisé leurs discussions avec les producteurs, qu'ils jugeaient agréables et bénéfiques à leurs œuvres. Différentes sources de pouvoir et de légitimité des producteurs apparaissent dans les propos de la réalisatrice qui avait déploré les termes du « contrat » juridique et moral entre les producteurs et les cinéastes. Cette dernière a d'abord évoqué sa peur de ne pas trouver de producteur. Elle a ensuite valorisé les producteurs pour leurs échanges artistiques et de leurs affinités esthétiques avec les cinéastes, ainsi que pour le capital social, l'expérience et la reconnaissance qui leur permettent d'accéder à des sources de financement et de diffusion des films :

« J'ai eu des phases de fidélité qui ont duré cinq-six ans là, cinq-six ans là, quasi dix ans là et aujourd'hui c'est plus éclaté. Et en tout cas plus selon les films. Ça veut dire que j'ai plus de recul et de compréhension, peut-être moins affolée aussi dans l'idée de ne pas trouver un producteur. Donc je pense que... Tu vois par exemple le film que je suis en train de faire je l'ai confié à un producteur que je connais, qui est quelqu'un qui travaille seul, qui est également un cinéaste, qui fait des films, qui produit deux films par an, parce qu'il a un peu une boîte de production au nom d'une amitié cinématographique etc. Et ce travail que j'ai à faire, très intime, je pensais qu'il était bien chez lui. Je lui confierais pas demain mon scénario de long-métrage de fiction. Je pense pas que c'est l'endroit qui accompagnera le mieux et le film et moi, mais là par contre je pense que c'est l'endroit le mieux pour ce film-là. (...) Ce qu'on appelle l'accompagnement c'est quand même deux choses très différentes. L'accompagnement artistique qui est quand même une partie importante du travail du producteur. Et sur cet accompagnement artistique la première des choses est l'amour d'un projet. Qui à mon avis... Parce que c'est quand même très difficile de parler en terme de

¹¹⁹ Voir P. Bourdieu, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », art cit. ; Gisèle Sapiro, « Devenir écrivain·e : de la reconnaissance symbolique à la reconnaissance professionnelle », dans Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (eds.), *Profession ?*, op. cit., p. 44-52.

¹²⁰ Entretien du 8 mars 2011. Le prénom du producteur a été changé.

¹²¹ Entretien du 23 juin 2012.

¹²² Entretien du 15 mars 2011.

compétence. C'est un problème dans nos métiers les compétences. On ne sait pas les évaluer. On ne sait pas pourquoi, pas trop pourquoi untel a accompagné magnifiquement [un réalisateur à succès] et l'a fait grandir dans une fidélité constante et pourquoi avec un autre ça s'est arrêté au premier film et ça s'est pas passé. Ça parle pas juste de compétence : ça parle de relations humaines, d'affinités artistiques tout ça. Cet accompagnement là c'est une chose. Par exemple ce dont je parle dans ce film-là, celui que je suis en train de faire, le producteur que j'ai choisi c'est quelque chose qu'il comprend, qui le brasse, qu'il partage, dans lequel il cherche lui aussi quelque chose. Ce n'aurait pas été le cas d'une productrice avec qui j'ai fait dix films. Qui me comprend à d'autres endroits mais qui à d'autres endroits de moi qui ne suis pas juste une chose peut me suivre. (...) Après tu as une deuxième raison à laquelle je crois moins, qui est ce qu'on va appeler la surface des productions. C'est-à-dire que les gens ont des carnets d'adresses, de l'entregent, quand ils téléphonent à Canal ou à un distributeur on leur répond et il y en a d'autres c'est pas le cas parce qu'ils démarrent ou parce qu'ils ont 25 ans ou parce que... Tu vois. Donc... Encore que tout ça peut, dans l'énergie qu'on met sur les projets, être totalement transgressé¹²³. »

« Si la star est payée un million d'euros il n'y a pas de raison que le réalisateur soit payé... voilà »

Si les producteurs sont la cible privilégiée des récriminations économiques des cinéastes en raison de leurs profits et de leurs fonctions de négociants et de gestionnaires des rémunérations des réalisateurs, les cinéastes apprécient aussi leurs rémunérations en fonction de celles du reste du personnel et tout particulièrement des travailleurs et travailleuses les mieux payés que sont les acteurs et actrices les plus célèbres. En 2012 et 2013, les rémunérations des acteurs (et des réalisateurs) ont fait l'objet d'une controverse qui a abouti à un plafonnement des revenus du personnel des films pouvant bénéficier des aides du CNC.

Sans être interrogés à ce sujet, plusieurs cinéastes ont évalué et justifié les rémunérations des cinéastes par comparaison à celles des acteurs principaux des films. Une réalisatrice de films à petits budgets a expliqué qu'elle négociait ses rémunérations en fonction du budget des films, mais aussi des rémunérations des interprètes. Elle a également justifié les rémunérations élevées de cinéastes plus riches qu'elle en les comparant à celles des acteurs et actrices avec lesquels ils tournaient. Selon elle, le fait que les acteurs et actrices soient mieux rétribués que les réalisateurs est d'autant plus illégitime que ces derniers travaillent davantage et sont ceux qui « font » les films, c'est-à-dire leurs auteurs :

« Si j'ai un budget de 1,5 million pour faire mon film il est évident que je vais pas me prendre 200 000 euros de salaire, ni même 100 000 d'accord ? Ni même 50 000 voilà. C'est tout. Or mes derniers films ont été faits avec des tout petits budgets. Voilà, je m'aligne ensuite sur... et ceux par contre qui sont toujours très très bien payés, ce sont les acteurs, qui rapportent de l'argent. (...) Moi je pense que quand on est réalisateur et scénariste, c'est quand même nous qui fournissons le plus de travail et proportionnellement on est très mal payés quoi. Enfin encore une fois, les gens qui font des films... Je veux dire quelqu'un qui

¹²³ Entretien du 1^{er} juin 2012.

fait un film, il y a des réalisateurs qui sont extrêmement bien payés hein, ceux qui font des succès sont très bien payés, ceux qui font des films avec des grosses stars ils ont raison ils se font payer. Je veux dire si une star est payée un million d'euros il n'y a pas de raison que le réalisateur soit payé... voilà. Mais ça c'est des gros films avec de l'argent. Mais des films sans argent¹²⁴... »

Une autre réalisatrice, dont les films furent mieux financés et plus diffusés, a justifié sa rémunération élevée pour l'écriture d'un scénario en la comparant avec celle d'une star française trois fois mieux rémunérée qu'elle pour le même film. Elle a critiqué son agent et son producteur pour avoir cherché à réduire sa rémunération au profit de celle de l'acteur. Comme la réalisatrice citée précédemment, elle a défendu ses propres intérêts en présentant l'activité d'auteur – ici de scénariste – comme un travail long et difficile et comme le fondement de la division du travail cinématographique :

« lundi matin j'appelle [mon agent] et je lui dis bon, voilà : "demande quatre millions [de francs]". Et là j'ai eu une surprise assez surprenante, c'est que [l'agence] m'a rappelé en me disant "mais c'est trop élevé". Alors aujourd'hui ça me fait rire parce que je vois combien sont payés les acteurs. Ecrire un scénario comme ça c'était très compliqué. Beaucoup de temps, beaucoup de recherche, beaucoup de... Donc j'ai été très choquée que [le directeur de l'agence] me fasse dire ça, et comme j'étais assez en colère parce qu'ils avaient rien foutu pour m'aider, j'ai dit "bon ben écoutez c'est pas grave, soit vous demandez quatre millions soit je m'en vais, il y a pas de problème". (...) Moi j'avais ces trois millions et demi plus les sorties et des parts après amortissement du coût du film [que le producteur] a acceptées quand même. J'ai toujours rien vu venir, mais bon, je ne verrai jamais rien à mon avis. Quand il s'est agi de négocier les parts pour les acteurs, comme il y avait beaucoup d'acteurs, et notamment [une star française] qui est chez [la même agence] et qui coute très cher. Parce que moi j'ai eu trois millions et demi, ce qui est déjà pour moi beaucoup, franchement c'est énorme, à l'époque en plus ça l'était encore plus, j'avais jamais... En revanche [cette star] je crois qu'il était payé dix millions pour faire le film. Donc vous voyez déjà la disparité, entre écrire un projet qui est l'origine de tout quand même hein, donner envie à un producteur de le faire... Les acteurs américains et anglais ont accepté avant même [cet acteur], et [il] prend dix millions, tant mieux pour lui, je m'en tape hein. Mais il voulait des parts, donc un jour... [Le producteur] a fait son travail de producteur hein, donc il a demandé à [l'agence] qu'ils lui rétrocèdent mes parts, parce que disait-il il n'avait plus assez de parts à distribuer. Parce que c'est sur son pourcent, il faut bien [que l'agence] lui rétrocède mes parts parce qu'il en manquait pour distribuer de manière je dirais harmonieuse aux autres acteurs. J'ai dit non. Parce que c'était fou, c'était pour montrer¹²⁵... »

On a vu que les cinéastes interrogés évaluaient leurs rémunérations et celles des producteurs en fonction de leurs conséquences économiques et esthétiques. Certains d'entre eux avaient ainsi présenté les minima garantis élevés comme un facteur d'inflation du coût des films, ce qui serait nuisible à la création cinématographique. La réduction des coûts et la possibilité de financer des films leur servent aussi à critiquer les rémunérations élevées de certains acteurs. Un cinéaste interrogé a loué un autre réalisateur pour son choix de réduire ses rémunérations, ce qui inciterait les acteurs à la modération et bénéficierait au financement de

¹²⁴ Entretien du 15 mars 2011.

¹²⁵ Entretien du 24 mars 2011.

ses films : « il est très attaché à baisser ses à-valoir pour favoriser la production de son film, je dirais même pour mettre un ton aux rémunérations sur le film, une note, c'est un ton hein, ça concerne les acteurs... A partir du moment où l'auteur principal dit "attendez moi je ne veux pas tant, mais en revanche si ça marche je prendrai tant. Mais attention les acteurs là, vous jouez avec moi". C'est une attitude économique qui est différente du gars qui prend le max, et puis après "ben attendez le metteur en scène il est payé tant... " Car tout se sait hein¹²⁶. » Un autre réalisateur a défendu la « transparence des comptes » en tenant les acteurs et les producteurs responsables de l'inflation du coût des films et d'une crise du cinéma français :

« Voilà, quand un acteur peut prendre, mais moi je me souviens, il y a trente ans Fechner m'expliquait, ça a été un des premiers, Christian Fechner, producteur, a été un de ceux qui ont lancé l'inflation du coup des films. L'inflation de la rémunération des acteurs. Il faisait je ne sais plus quel film où il annonçait partout "je paye Depardieu tant". Un jour on discutait comme ça et il m'avait dit "mais c'est très simple. Mets-toi à ma place, avec l'affiche que j'ai je sais que je monte financièrement le film. A chaque fois que je paye plus cher un acteur, les frais généraux augmentent. Donc moi puisque je trouve l'argent, je gagne plus d'argent à le payer cher qu'à pas". Donc c'est un système qui a conduit à la crise qu'on a connue, c'est un système de mules. Donc ma conviction, et pas que la mienne, c'est qu'il fallait arriver, si on veut faire évoluer ça, à créer les conditions de la transparence¹²⁷. »

Les cinéastes ne sont pas seuls à critiquer les rémunérations des acteurs et actrices les plus riches. Dans une tribune publiée dans *Le Monde* en 2013, le producteur et distributeur Vincent Maraval – cofondateur et codirigeant de Wild Bunch – a dénoncé les rémunérations d'acteurs et de réalisateurs français et le fait qu'ils tirent profit d'aides publiques¹²⁸. Il s'en est pris à quelques acteurs et actrices payés 500 000 à plusieurs millions d'euros par films. Une autre cible de Vincent Maraval fut le réalisateur Philippe Lioret, qui s'est vu reprocher d'être bien mieux rémunéré que des cinéastes américains de notoriété internationale comme Steven Soderbergh et James Gray (ce qui est peu vraisemblable). Cette prise de position a suscité de nombreuses réactions de la part d'agents, d'acteurs, de critiques, de responsables du CNC et du ministère de la culture et de quelques réalisateurs, dont le président de l'ARP Michel Hazanavicius¹²⁹. La plupart des participants à cette controverse ont déploré les cachets excessifs de certains acteurs tout en défendant les politiques publiques du cinéma. Accusé d'être mieux payé que Steven Soderbergh, le réalisateur Philippe Lioret a tenu le même discours que ceux

¹²⁶ Entretien du 1^{er} février 2011.

¹²⁷ Entretien du 25 janvier 2011.

¹²⁸ Vincent Maraval, « Les acteurs français sont trop payés ! », *Le Monde*, 28 décembre 2012.

¹²⁹ Voir Jérémie Couston, « Salaire des acteurs : la compilation des réactions », *Télérama*, 7 janvier 2013 ; Stéphane Dreyfus, « Lors des Assises du cinéma, chacun a campé sur ses positions », *La Croix*, 24 janvier 2013 ; Michel Hazanavicius, « Cinéma : jusqu'ici tout va bien », *Le Monde*, 3 mai 2013 ; « La France fait le cinéma le plus cher du monde », *So Film*, n°10, juin 2013.

recueillis en entretien. Il a justifié ses rémunérations en évoquant son temps de travail et en les présentant comme inférieures à celles des acteurs principaux et de Vincent Maraval lui-même :

« J'écris et réalise des films depuis 1992. J'en ai fait sept, soit un film tous les trois ans, années pendant lesquelles je travaille (comme de nombreux réalisateurs français) à la recherche d'un sujet, puis à l'écriture du scénario, qui prend un an ou plus, ensuite on passe au montage financier (car, depuis *Toutes nos envies* [2010], je me produis moi-même), au casting, à la préparation, au tournage, où je suis aussi cadreur, au montage, au mixage, à l'étalonnage, enfin à la sortie, où je ne ménage pas ma peine (une tournée d'une quarantaine de villes pour mes quatre derniers films).

Pour tout ça, mon salaire de réalisateur n'a jamais excédé (et ce, pour mes deux derniers films, car sur les précédents, je gagnais moins) la somme de 200 000 euros, pour trois ans de travail donc, ce qui fait 5 500 euros brut par mois. C'est une somme rondelette, soit, mais bien inférieure à celle qu'ont touchée les acteurs principaux sur mes films, et certainement bien inférieure au salaire mensuel de M. Maraval, qui entre lui aussi dans le coût global des films, ne l'oublions pas¹³⁰. »

En 2014, ce débat a abouti à une réforme des conditions d'attribution des aides du CNC¹³¹. Le fonds de soutien automatique et les aides dites sélectives comme l'avance sur recettes ont été conditionnés à une limitation du montant des rémunérations de chaque travailleur et travailleuse¹³². Les plus malins et les mieux conseillers des cinéastes et vedettes dépassant ces plafonds auront peut-être l'idée de transférer une fraction de leurs revenus sur les comptes de leurs sociétés de production.

Mes chers techniciens

On n'a pas eu la bonne idée d'interroger les cinéastes au sujet des rémunérations du reste du personnel, et notamment de leurs collaborateurs moins hauts placés dans les hiérarchies professionnelles et économiques du cinéma. Ces rémunérations ont pourtant beaucoup occupé les cinéastes et leurs organisations au début des années 2010, à l'occasion de la négociation de la convention collective du cinéma. Les réalisateurs se sont alors divisés au sujet des droits et des revendications économiques des salariés des sociétés de production cinématographiques. Ils ont justifié leurs prises de position en faisant valoir leur qualité d'auteurs et en valorisant ou dévalorisant le travail des techniciens.

¹³⁰ Philippe Lioret, « Non, Vincent Maraval, je ne suis ni un parvenu ni un assisté du cinéma », *Le Monde*, 7 janvier 2013.

¹³¹ Voir Grégoire Poussielgue, « Cinéma : première initiative pour plafonner le cachet des stars », *Les Echos*, 3 décembre 2014.

¹³² Ce plafond était de 990 000 euros pour les films aux budgets supérieurs à 10 millions d'euros, à 5% du coût des films aux budgets compris entre 7 et 10 millions d'euros (350 000 à 500 000 euros), 8% du coût de production des films aux budgets compris entre 4 et 7 millions d'euros et 15% du coût du film aux budgets inférieurs.

La négociation de la convention collective du cinéma a débuté en 2004 suite à une décision des ministères de la Culture et du Travail obligeant tous les secteurs du spectacle à se doter de conventions collectives¹³³. Cette négociation a duré plusieurs années et a été ponctuée en 2007 par des appels à la grève de syndicats de techniciens après que des syndicats de producteurs ont proposé des baisses des salaires minimums de 16% à 40% par rapport à la convention collective précédente. Les cinéastes se sont d'abord engagés dans les luttes autour de la convention collective du cinéma afin d'obtenir un salaire minimum. En 2009, une pétition signée par 491 réalisateurs et réalisatrices déplorait que les réalisateurs soient des « fantômes économiques », les seuls salariés du cinéma à ne pas bénéficier d'un salaire minimum conventionnel et de plus en plus souvent « en détresse, réduits aux allocations chômage voire au RMI (quand ils y ont droit) »¹³⁴. Cette pétition réclamait un salaire minimum supérieur à celui du « plus élevé des techniciens intermittents placés sous son autorité », au motif que le réalisateur « dirige les personnels techniques concourant à la réalisation » et joue un « rôle primordial dans la création cinématographique et audiovisuelle ». En 2011 et 2012, lors de plusieurs conseils d'administrations de la SRF, on a entendu des réalisateurs participant à la négociation de la convention collective justifier ce texte au regard de la supériorité du salaire minimum des cinéastes sur celui de tous les autres salariés. Aucun membre de la SRF n'a remis en cause cette revendication. Le pouvoir professionnel et la qualité de « créateurs » des cinéastes leur ont donc servi à revendiquer et justifier leur position dominante dans les hiérarchies salariales.

Une convention collective a été signée le 19 janvier 2012 par l'Association des producteurs indépendants (API) et deux syndicats de techniciens (le SNTPCT et la CGT). Cet accord définissait les salaires minima de différents métiers de techniciens, y compris celui de réalisateur. La convention réglementait également le temps de travail, la majoration des salaires pour les heures supplémentaires, le travail dominical et le travail de nuit. La convention signée et son extension ont été dénoncées par un troisième syndicat de technicien affilié à la CFDT et par trois autres syndicats de producteurs (le Syndicat des producteurs indépendants, l'Union des producteurs de films, l'Association française des producteurs de films et l'Association des

¹³³ Pour une chronologie plus complète des luttes autour de la convention collective, voir celle publiée par l'Association française des directeurs de la photographie cinématographique : « Douleuruse gestation d'une convention collective » [en ligne], 3 juillet 2013, disponible sur <http://www.afcinema.com/Douloureuse-gestation-d-une-Convention-collective.html> (page consultée le 24 juin 2017).

¹³⁴ « Pour le salaire minimum du réalisateur. Les films sont là... Leurs réalisateurs sont des fantômes » [en ligne], disponible sur <https://lapetition.be/petition.php/Pour-le-salaire-minimum-du-realisateur/3595> (page consultée le 23 juin 2017).

producteurs de cinéma). La SRF a présenté l'accord comme « une "avancée historique" précisant la fonction du réalisateur comme chef d'équipe et maître d'œuvre de son film et définissant la rémunération et les droits sociaux qui y correspondent »¹³⁵. Entre la fin 2012 et le printemps 2013, plusieurs centaines de cinéastes ont pris position contre la convention collective dans des pétitions parues dans *Télérama* et *Libération*¹³⁶. D'autres se sont exprimés à titre individuel, comme Robert Guédiguian dans *Le Monde*¹³⁷. En juin 2013, plusieurs centaines de cinéastes se sont divisés au sujet de la convention collective lors d'une assemblée générale organisée les opposants à ce texte, puis lors de l'assemblée générale annuelle de la SRF.

Avant d'aborder les appréciations des rémunérations des techniciens et du reste du personnel, résumons brièvement les argumentaires des deux camps tels qu'ils ont été exposés dans la presse et lors des assemblées de cinéastes. Comme les syndicats de producteurs et leurs autres alliés, les cinéastes opposés à la convention collective ont surtout dénoncé ses effets sur le financement des films. Selon eux, les salaires et les droits attribués aux salariés étaient censés augmenter les coûts de production, empêcher le financement des films les plus « fragiles » (petits et moyens budgets, premiers films, films à public restreint comme ceux du « cinéma d'auteur »), entraîner la disparition de plusieurs dizaines de films par an et encourager les délocalisations. La convention collective ne devait bénéficier qu'aux producteurs, cinéastes et travailleurs les mieux payés, situés au pôle « commercial » du champ du cinéma – ce que suggérait la signature de la convention par le seul syndicat des plus grandes sociétés de production. Pour toutes ces raisons, la convention collective devait pénaliser non seulement les employeurs et les cinéastes, mais aussi les techniciens eux-mêmes (réduits au chômage), et plus généralement la « diversité culturelle » et le cinéma (français) dans son ensemble. Les partisans de la convention collective ont minoré ces effets supposés davantage qu'ils ne les ont contestés. Ils ont considéré que les difficultés financières de certains films et auteurs tenaient moins aux rémunérations du personnel qu'aux inégalités de financement et de diffusion entre les films, c'est-à-dire à la domination d'un « cinéma commercial » (encouragée par des aides publiques).

¹³⁵ « Communiqué SRF du 9 mars 2012 » [en ligne], disponible sur <http://www.afcinema.com/Convention-collective-la-SRF-communique.html> (page consultée le 23 juin 2017).

¹³⁶ La pétition parue dans *Télérama* a été signée 622 cinéastes, aux côtés de 519 producteurs et productrices, 241 techniciens et techniciennes et 76 acteurs et actrices. Voir « Pétition relative à la convention collective : cinéastes et producteurs », 22 mars 2013, *Télérama*. L'appel publié par *Libération* a été signé par 43 cinéastes et rédigé par dix d'entre eux : Stéphane Brizé, Malik Chibane, Catherine Corsini, Pascale Ferran, Agnès Jaoui, Cédric Klapisch, Christophe Ruggia, Pierre Salvadori, Céline Sciamma et Robert Guédiguian. Voir « Appel pour sortir de l'impasse », *Libération*, 24 avril 2013.

¹³⁷ Clarisse Fabre, « Robert Guédiguian : "Avec cette convention, mes premiers films n'existeraient pas" », *Le Monde*, 25 décembre 2012.

Les partisans de la convention collective ont plaidé pour que ses effets sur le financement des films soient compensés par une amélioration de la « transparence des recettes », une réforme des aides du CNC et de nouvelles obligations d'investissement cinématographique des chaînes de télévision (autant de mesures auxquels adhéraient les opposants à la convention collective sans croire à leur réalisation à court-terme).

Le point qui nous intéresse ici est le fait que les cinéastes se soient divisés au sujet des rémunérations et condition d'emploi des techniciens, et plus généralement de la répartition de l'argent et de la valeur entre les groupes professionnels participant à la production des films. Lors des débats de la SRF, les cinéastes se sont souvent montrés soucieux d'une amélioration des rémunérations et des conditions d'emploi des techniciens, y compris lorsqu'ils étaient opposés à la convention collective du cinéma. Ces derniers ont cependant contesté l'augmentation des rémunérations des techniciens et leurs revendications en termes de temps de travail et de majoration des heures supplémentaires et du travail de nuit. Ce fut le cas de Pascale Ferran, l'une des rédactrices d'un appel paru dans *Libération* et d'un projet de convention collective alternative. Lors de l'assemblée générale de la SRF, cette dernière a déclaré qu'il fallait « absolument stopper immédiatement la détérioration du salaire des techniciens »¹³⁸. Elle a ensuite compté parmi les problèmes de fond de la convention le fait qu'elle prévoit « 100% du salaire minimum pour tout le monde, toutes les heures sup payées, les heures de nuit, les heures de trajet avec des majorations très importantes pour tout ça, beaucoup plus qu'aujourd'hui, en particulier concernant les heures supplémentaires ». La réalisatrice a également dénoncé les contraintes qu'imposerait la convention collective en matière d'emploi, et cela en se présentant comme une héritière de la Nouvelle Vague :

« [La convention collective] c'est une conception d'une absolue rigidité dans la fabrication du tournage, sur la déclaration de la moindre heure sup, sur la rigidité potentielle des équipes pour certains membres. C'est-à-dire par exemple moi je me suis retrouvée sur plein de films à avoir une maquilleuse qui était coiffeuse en même temps parce qu'il y avait très très peu de coiffure. Ça ça va devenir presque impossible à mon avis avec la nouvelle convention. Ou des obligations de poste par rapport aux hiérarchies. Bon, je vais pas rentrer dans ces détails là mais ce qui est sûr c'est que quand même ça produit une très forte rigidité, et on sent bien philosophiquement qu'il y a une conception, une idée de la polyvalence, qui est en train d'être mise à mal. Or moi ça me fait extrêmement bizarre. Alors effectivement je suis typiquement d'une génération, je suis une enfant de la Nouvelle Vague, et je trouve quand même que c'est la Nouvelle Vague qui a créé la SRF en 1968, ça me fait extrêmement bizarre de me retrouver dans une situation ici-même à vous dire mais faites gaffe cette convention collective quand même elle porte en germe des trucs qui ressemblent vachement au système *union* américain et vachement ce qui ressemble quand même en France aux années 1950, c'est-à-dire une chose du studio, d'avant la Nouvelle Vague, et moi si j'ai envie de faire quand même trois jours en équipe réduite à trois personnes ou qu'avant le début du

¹³⁸ Sauf indication contraire, les propos cités ont été exprimés lors de l'assemblée générale de la SRF du 15 juin 2013.

tournage j'ai envie de pouvoir filmer un truc parce que là j'ai envie de filmer quelque chose et que sinon ça va disparaître, ben je suis sûr qu'avant la convention API que je peux le faire et demain j'en suis pas complètement sûre. Et ben c'est vraiment flippant. »

Les droits et les revendications des techniciens ont été remis en cause plus radicalement par d'autres opposants à la convention collective. Tout en se prononçant pour une augmentation du salaire des « machinos » et « électros », le réalisateur Sam Karmann a déclaré qu'il était ridicule de « faire 35 heures en tournage » et que « le droit du travail pendant un tournage de cinéma, c'est inepte, c'est idiot, c'est absurde, ça ne veut rien dire ». Dans la même veine, Agnès Jaoui a déclaré qu'« on a envie d'exploiter personne mais l'aspect contraignant qui est que tout d'un coup la loi du travail va s'appliquer à un métier qui y échappe parce que chaque film est différent, ça ça m'inquiète profondément »¹³⁹. Les revendications économiques des techniciens ont été dénoncées plus durement (encore) par Emmanuel Finkiel. Comme Pascale Ferran, ce réalisateur a dénoncé les contraintes qu'imposerait la convention collective en matière de sélection du personnel de tournage, et cela en les rapprochant du modèle des studios précédent la Nouvelle Vague. Emmanuel Finkiel a aussi remis en cause les rémunérations des techniciens et la majoration de leur travail de nuit. Il a d'abord contesté la pénibilité du travail cinématographique de nuit en le comparant au travail d'employés d'autres secteurs : « Tourner la nuit, si on permet aux gens de dormir la journée, n'est pas pénible. C'est pas vrai. D'être dans un parking c'est pénible. De faire un film c'est pas pénible. Donc je vois pas pourquoi on paierait plus cher ». Le réalisateur a également justifié des réductions de salaires des techniciens en évoquant la faiblesse de ses propres revenus : « Le chef électricien a des gosses, le réalisateur aussi a des gosses. Dans les écritures, dans le cinéma dans lequel je suis, depuis que j'ai commencé, c'est un métier très dur, où j'ai peut-être pas offert à mes gosses tout ce qu'il fallait, je ne vois pas pourquoi les gens qui travaillent sur mes films ne seraient pas dans la même galère que moi. C'est odieux ! C'est odieux ce que je dis ! Mais voilà, c'est ce que je pense profondément ». Il a enfin contesté les revendications des techniciens au nom des contraintes que subiraient les cinéastes à petits ou moyen budget en termes d'écriture et de temps de tournage : « On paye peut-être les gens à moins 20% mais pour permettre aux gens d'être payés à moins 20% on demande d'abord au réalisateur de couper des pages, de couper des semaines de tournage ». Sa prise de position fut l'une des plus applaudies et chahutées de l'assemblée générale de la SRF.

Les défenseurs de la convention collective ont été nombreux à déplorer la faiblesse des rémunérations de certains techniciens en invoquant des salaires inférieurs de 10%, 20% ou 40%

¹³⁹ Assemblée générale des cinéastes, le 10 juin 2013 à la Cinémathèque française.

aux minima prévus par la convention collective précédente. Bernard Blaquant s'est dit « assez effaré quand même que pour des réalisateurs, le premier souci devienne que c'est chiant de payer des gens ». Plusieurs partisans de la convention collective ont considéré que les rémunérations fragilisant le financement des films étaient celles des producteurs, qui se sont vu adresser des griefs déjà évoqués (dissimulation de leurs profits, manque de transparence et de prise de risque etc.). Le partage de l'argent entre le personnel cinématographique a été remis en cause plus généralement par Alain Guiraudie. Après que des opposants à la convention collective ont contesté l'application du droit du travail au cinéma, il a considéré qu'être « poète » ou « bohème » ne pouvait justifier que le cinéma soit une zone de non-droit. Alain Guiraudie a plaidé pour une augmentation générale des salaires en considérant que les films étaient produits par un ensemble de personnes, dont le travail et les salaires étaient au fondement de la valeur marchande des films : « je reste attaché aussi à l'idée qu'un film ça se fait avec des gens et que les gens, et que ça se fait donc avec des salaires. Je trouve important qu'on reconnaisse la part des salaires dans un devis, même quand on achète un kilo de tomates quoi. C'est pas la flotte, c'est pas la tomate en elle-même qu'on paye. C'est quand même des salaires ». Il a dénoncé l'exploitation des techniciens les plus pauvres en évoquant les stagiaires. Alain Guiraudie s'en est également pris aux travailleurs les plus riches en dénonçant les producteurs indépendants ne souhaitant pas de conventions collectives et des films aux budgets très élevés dont la raison d'être serait l'emploi de certains comédiens. De manière plus générale, il a dénoncé l'accroissement des inégalités entre les travailleurs les plus riches et les plus pauvres du cinéma, qui étaient pour lui à l'image d'inégalités économiques plus générale : « on peut continuer comme ça jusqu'à la Saint Glinglin et l'argent ira de plus en plus aux riches et les pauvres seront de plus en plus fauchés. C'est le cinéma et c'est le monde qui roule comme ça ». Cette prise de position fut elle aussi très applaudie et chahutée, ce qui tenait à la fois à sa montée en généralité, à sa critique du cinéma commercialement dominant, et au capital symbolique du cinéaste, qui venait d'être primé à Cannes et était le plus reconnu des partisans à la convention collective présent lors de cette assemblée.

Divisés quant au partage de l'argent entre les producteurs, les techniciens et les interprètes, les cinéastes des deux camps s'accordaient davantage sur la place qu'ils devaient tenir dans les hiérarchies économiques du cinéma. Tout en présentant le salaire minimum des réalisateurs comme un surcoût néfaste au financement des films, Pascale Ferran a considéré que son montant n'était « pas du tout scandaleux sur le principe » et même « symboliquement super normal ». Une défenseuse de la convention collective, Nadia El Fani, a défendu le salaire

minimum en déclarant que les cinéastes étaient nombreux à ne gagner que 10 000 ou 15 000 euros pour plusieurs années de travail. Toujours selon elle, « la plupart du temps sur nos films c'est nous qui gagnons le moins par rapport à notre équipe technique ». Les droits d'auteurs des cinéastes n'ont quasiment pas été évoqués dans ce débat. Ils le furent seulement par la dernière intervenante. Dominique Cabrera s'est exprimée en faveur d'un partage des droits d'auteurs avec les techniciens en définissant ces derniers comme des créateurs. Elle l'a fait en louant les propos de la réalisatrice et directrice de la photographie Caroline Champetier qui a reproché aux réalisateurs de monopoliser le titre de « cinéaste » :

« Je pense que les techniciens ne sont pas nos adversaires. Quand j'ai fait des films avec de l'argent j'étais fière de donner du travail dans de bonnes conditions à des techniciens dont je pense – je suis d'accord avec Caroline [Champetier] – qu'ils sont aussi en partie les créateurs de nos films. Dans un autre monde, ça va peut-être en choquer certains, dans un autre monde, je pense qu'une partie des droits d'auteur pourrait être partagée entre les techniciens, parce que même le type qui va chercher l'actrice en voiture, le petit stagiaire là, je le sais puisque j'étais payée des clopinettes, et bien je pense qu'il participe de la création du film et que la manière dont ça se passe ça change les choses. »

Peu applaudie, cette prise de position a valu à Dominique Cabrera d'être taxée de « démagogie » par un opposant à la convention collective. On la remercie d'offrir un nouvel exemple de l'interdépendance entre l'appropriation symbolique des films par les cinéastes et leur point de vue et prises de position sur les rémunérations du reste du personnel. Les cinéastes qui, comme elle et Alain Guiraudie, ont défendu les revendications des techniciens, l'ont fait en valorisant le travail de ces derniers (sans forcément remettre en cause leur propre qualité d'auteurs). Des opposants à la convention collective ont quant à eux fait valoir leur qualité d'auteurs, la Nouvelle Vague, leur « liberté de création », tout en dévalorisant les techniciens pour mieux contester leurs revendications économiques, voire le droit du travail dans son ensemble. Ainsi, le statut d'auteur des cinéastes structure leur point de vue sur les rémunérations du reste du personnel. Il fonde aussi leur sentiment de légitimité à se prononcer au sujet des rémunérations des techniciens et à influencer le partage de l'argent cinématographique. Lors de leurs assemblées, partisans et opposants à la convention collective ont été nombreux à déclarer qu'il était de leur responsabilité, en tant que cinéastes, d'intervenir dans ce débat dont l'enjeu était le cinéma dans son ensemble. Les propos de Serge Le Péron montrent comment l'assimilation des réalisateurs à des auteurs et le capital symbolique accumulé par les réalisateurs depuis la Nouvelle Vague permet à certains d'entre eux de justifier le fait que les cinéastes s'expriment seuls au nom de l'intérêt général du cinéma :

« Moi je crois qu'il ne faut pas être très modeste non plus. C'est-à-dire que les réalisateurs, historiquement, ont été des facteurs de mouvement. La Nouvelle Vague

vraiment ça a changé des choses, y compris dans l'artisanat, dans l'industrie. (...) Ça aussi c'est un métier évidemment réalisateur, c'est une technique etc., et c'est aussi quand même autre chose. C'est disons malgré tout – c'est [Alain] Cavalier qui répète ça tout le temps – malgré tout le cinéma français il se fait quand même beaucoup dans la tête des réalisateurs et à cause de ce que portent les réalisateurs. Donc moi je crois qu'il faut garder ça en tête. Et parce que c'est les réalisateurs qui proposent – et non syndiqués j'ai envie de dire en poussant le bouchon un petit peu plus loin – parce que justement ils ne sont pas dans ces positions de crispation des syndicats qui sont logiques par ailleurs. On comprend très bien qu'il y a des positions des syndicats de techniciens. C'est juste pour dire que les réalisateurs depuis la création de la SRF, ça a quand même été très important dans la législation. Et je veux juste finir, il me semble que derrière tout ça, même derrière Filippetti, il y a quand même un consensus terrible. Et parce qu'on est réalisateur il faut qu'on dise qu'on se trompe là-dessus, c'est que trop de films qui se font effectivement en France. Il faut réaffirmer que pour des raisons de santé artistique, mentale, morale etc., il faut que ce nombre de films puisse se faire. Et qu'on le dise que c'est bon pour les techniciens, que ces bons pour les acteurs, que c'est bon y compris pour les producteurs et que c'est bon aussi pour le cinéma tout simplement. Dire qu'au fond ce qu'on défend c'est le cinéma, le cinéma français évidemment mais le cinéma en général. Et ça c'est très important parce qu'on n'est pas encore une fois dans une logique de carcan purement d'intérêt corporatiste on va dire, qui par ailleurs peuvent se défendre¹⁴⁰. »

L'opposition de nombreux cinéastes aux revendications des techniciens ne s'explique pas seulement par le fait qu'ils se considèrent comme des auteurs et les sources de la valeur des films. Leur préoccupation pour le coût de production des films peut aussi être mise au compte des difficultés que la grande majorité d'entre eux rencontrent pour obtenir des financements et se maintenir en activité¹⁴¹. Si les cinéastes sont enclins à se préoccuper des coûts de production et des rémunérations des techniciens, c'est aussi en raison des tâches économiques qu'ils partagent avec les producteurs, comme celles de recherche de financement, de définition et de gestion des budgets, de recrutement du personnel et de négociation des rémunérations. Lors des entretiens, plusieurs cinéastes aux positions éloignées dans le champ du cinéma ont expliqué qu'il leur était impossible d'exercer leur activité sans se préoccuper d'argent. De surcroît, les cinéastes participent parfois aux négociations des rémunérations des techniciens. Des cinéastes à petits et moyens budgets ont présenté comme des expériences douloureuses le fait d'avoir à demander à leurs collaborateurs des réductions de salaires. Ces expériences seraient néfastes à leur bonne entente avec le personnel et (potentiellement) nuisibles à leurs amitiés et créations. Certains ont expliqué qu'ils déléguaient cette tâche aux producteurs ou aux directeurs de production, tout comme les chorégraphes peuvent compter sur des administrateurs pour licencier les danseurs ou les contraindre à de faibles rémunérations sans fragiliser leur statut de

¹⁴⁰ Assemblée générale des cinéastes, 10 juin 2013.

¹⁴¹ La convention collective pouvait leur paraître d'autant plus inquiétante que la somme des rémunérations des techniciens représente une part importante du coût d'un film. En outre, contrairement aux cachets élevés alloués à des acteurs et actrices de premiers rôles ou aux salaires élevés des producteurs, le montant des rémunérations des techniciens ou l'embauche d'un technicien expérimenté, réputé et bien rémunéré ne se traduit sans doute jamais par une hausse des financements attribués aux sociétés de production par le CNC ou les chaînes de télévision.

créateurs¹⁴². Les cinéastes peuvent cependant être contraints de participer à ces négociations s'ils produisent eux-mêmes les films ou par solidarité avec leurs producteurs.

Les cinéastes favorables et opposés à la convention collective se répartissaient différemment dans le champ du cinéma. La convention collective a été dénoncée par des cinéastes situés à tous les pôles et régions du champ du cinéma, ainsi qu'à tous les degrés des hiérarchies économiques¹⁴³. On trouvait parmi eux quelques-uns des cinéastes les mieux rémunérés et diffusés du cinéma français (Jacques Audiard, Philippe Le Guay, François Ozon, Guillaume Canet etc.), des auteurs reconnus par les critiques et les festivals mais nettement moins vus en salles (Christophe Honoré, Bruno Dumont, Bertrand Bonello etc.), ainsi que foule de cinéastes occupant les positions intermédiaires et dominés du champ du cinéma. En moyenne, les partisans de la convention collective étaient plus dominés économiquement et symboliquement, même s'ils comptaient quelques cinéastes reconnus comme Chantal Akerman et Alain Guiraudie. Leur défense de la convention collective peut surtout être mise au compte de leurs engagements politiques et syndicaux, qui ont eux-mêmes pu être encouragés par leurs positions économiquement dominées dans le champ du cinéma. Lors de l'assemblée générale de la SRF, la convention collective a été soutenue par de nombreux membres et élus de l'Agence pour le cinéma indépendant pour sa diffusion, qui promeut la diffusion de films peu financés mais valorisés par les instances de consécration cinématographiques. Parmi les défenseurs de la convention collective, on trouvait aussi un ancien « établi » et cinéaste militant (Jean-Pierre Thorn), un militant communiste et ancien candidat aux élections régionales sur la liste du Front de gauche (Alain Guiraudie) et des cinéastes ayant tourné des fictions ou des documentaires consacrés aux dominés de l'espace social et à leurs luttes.

L'assemblée générale de la SRF s'est achevée par l'éviction des membres de son conseil d'administration qui avaient négocié et soutenu la convention collective. A travers des prises de position publiques et un recours au Conseil d'Etat, le nouveau conseil d'administration de la SRF s'est opposé à l'application de la convention collective, puis d'une nouvelle version de la convention cette fois soutenue cette fois par tous les syndicats de producteurs et de techniciens (à l'exception de la CFDT)¹⁴⁴. La nouvelle convention se distinguait de la précédente en

¹⁴² Voir P.-E. Sorignet, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation.*, op. cit., p. 149-162.

¹⁴³ On l'a observé sur la base des listes de signataires des pétitions favorables et opposées à la convention collective, ainsi qu'au regard des cinéastes ayant pris position lors des assemblées générales des 10 et 15 juin 2013.

¹⁴⁴ Voir Bruno Icher, « Convention collective du cinéma : des acteurs et réalisateurs demandent à Hollande sa suspension », *Libération*, 30 septembre 2013 ; « Convention collective : la SRF réagit à la décision du Conseil d'Etat » [en ligne], 25 février 2015, disponible sur <http://www.la-srf.fr/article/convention-collective-la-srf-r%C3%A9agit-%C3%A0-la-d%C3%A9cision-du-conseil-d%E2%80%99etat> (page consultée le 24 juin 2017).

excluant de son champ d'application les films à petits budgets¹⁴⁵. L'opposition de la SRF fut dénoncée par des pétitions de techniciens et techniciennes et de cinéastes favorables à la convention collective¹⁴⁶. La convention collective a finalement été étendue à tout le secteur cinématographique en mars 2015, toujours au regret du conseil d'administration de la SRF et de son dernier allié, l'Association des producteurs de films publicitaires¹⁴⁷.

Les cinéastes et leurs historiens voyant souvent dans l'affaire Langlois un préambule de Mai 1968, on cèdera à la tentation – non scientifique – de voir dans l'engagement des cinéastes au sujet de la convention collective la répétition d'une autre lutte ayant pour enjeu la possibilité de s'affranchir des « pesanteurs » du droit du travail conventionnel : celles qui ont porté sur la loi n°2016-1088 du 8 août 2016 relative au travail, à la modernisation du dialogue social et à la sécurisation des parcours professionnels, plus connue sous le nom de loi Travail. Alliés peu avant avec la CFDT, les réalisateurs de longs-métrages de fiction et leurs organisations furent, étonnamment, assez discrets au printemps 2016. Pour mémoire et à défaut d'avoir pu l'analyse en détail, les revendications et divisions des cinéastes répétaient aussi celles des beaux jours de la Nouvelle Vague, mais encore – et cette fois Pascale Ferran ne s'en est pas souvenue – celles des grèves et conventions du Front Populaire¹⁴⁸.

Pour résumer cette section, on a vu que les cinéastes appréciaient leurs rémunérations aux yeux de celles du reste du personnel de production cinématographique, et tout particulièrement des groupes situés à leurs côtés au sommet des hiérarchies de rémunération : les producteurs et les stars. Ils évaluent l'équité des rémunérations et de leurs inégalités en fonction de la valeur qu'ils accordent au travail cinématographique du personnel. Une fraction d'entre eux défendent leurs intérêts économiques et s'opposent à ceux d'autres groupes en valorisant leur travail d'auteur, voire en se considérant comme les sources de la valeur des films

¹⁴⁵ Pour un résumé de la seconde version de la convention collective, voir Clarisse Fabre, « La convention collective du cinéma enfin signée », *Le Monde*, 8 octobre 2013.

¹⁴⁶ L'action de la SRF a été dénoncée par 126 cinéastes. Voir « Fausse route » [en ligne], disponible sur <http://www.convention-collective-cinema.com/Fausse-route.html> (page consultée le 24 juin 2017). La pétition des techniciens opposés à la SRF a été signée par 2 000 personnes, dont les présidents et présidentes de 22 organisations professionnelles. Voir « Non, la convention collective du cinéma n'est pas la cause des problèmes des cinéastes ! », disponible sur <http://www.convention-collective-cinema.com/#petition-convention-collective-cinema> (pages consultée le 24 juin 2017).

¹⁴⁷ Voir « Convention collective : la SRF réagit à la décision du Conseil d'Etat », art. cit. ; le communiqué de l'Association des producteurs de films publicitaires du 24 février 2015, disponible sur <http://www.apfp.tv/wp-content/uploads/2013/09/COMMUNIQUE-DE-PRESSE-APFP-24-f%C3%A9vrier-2015-.pdf> (page consultée le 24 juin 2017).

¹⁴⁸ Sur l'attitude des réalisateurs lors des luttes et grèves du Front populaire, voir M. Lefevre, « Les travailleurs des studios », art cit.p. 144-145. Les réalisateurs furent apparemment peu vus dans les studios occupés de la fin des années 1930. Les grèves et conventions furent défendues par des réalisateurs comme Jean Renoir et Germaine Dulac, tandis que d'autres cinéastes s'inquiétaient des coûts la semaine de quarante heures.

et comme la condition de possibilité du cinéma. On a aussi pu l'observer lors de quelques entretiens. Une réalisatrice rencontrée déclarait : « on a pas le droit de nous traiter comme ça, parce que sans nous [les producteurs ne] sont rien, personne n'est rien, personne n'a de boulot, personne. Même le CNC n'existe pas¹⁴⁹ ». Un autre réalisateur a jugé insuffisants les revenus des cinéastes en leur attribuant tout l'argent généré par le Festival de Cannes : « cent réalisateurs, c'est ça qui fait le Festival de Cannes. Parce qu'il y a cent mecs qui à un moment donné font des films, viennent les montrer, les autres sont des hôtes si tu veux. Ils accueillent ces choses-là, ils viennent les mettre en lumière. Mais sans nous il n'y a pas de festival¹⁵⁰. » Les cinéastes en activité au début des années 2010 n'étaient pas les premiers à tenir pareils discours. Dans ses doléances au sujet du droit d'auteur des cinéastes, Marguerite Duras écrivait que « sans l'auteur le producteur n'est rien. Rien à un point difficilement concevable¹⁵¹. » Lors de la première assemblée générale de la SRF, son président d'honneur, Robert Bresson, déclarait : « Nous avons remporté une grande victoire : nous sommes plus de cent. Nous disposons d'une armée très forte, car les autres ont besoin de nous alors que nous n'avons pas besoin d'eux. Quelque chose enfin commence¹⁵²! ».

La création cinématographique d'inégalités économiques

Les revendications économiques des cinéastes, leurs divisions dans les luttes professionnelles et leurs perceptions contrastées de leurs modes de rémunération ont pour fondement des inégalités économiques. On verra d'abord que les formes de rémunération et les revenus des cinéastes varient en fonction de leurs positions dans le champ du cinéma, ce qui contribue à délégitimer le droit d'auteur auprès de cinéastes dominants ou dominés. On examinera ensuite les revenus des autres groupes professionnels qui participent à la production des films. Les inégalités interprofessionnelles alimentent les luttes évoquées dans la section précédente.

¹⁴⁹ Entretien du 7 mars 2011.

¹⁵⁰ Entretien du 18 juin 2012.

¹⁵¹ Voir Marguerite Duras, « Préface », texte cité.

¹⁵² Cité dans S. Layerle, *Caméras en lutte en Mai 68*. « *Par ailleurs le cinéma est une arme...* », *op. cit.* p. 45.

Les réalisateurs disposent tous d'un double statut de salarié et d'auteur et pour certains du statut de producteur. Ces statuts leur permettent d'être rétribués sous différentes formes et de manière plus ou moins proportionnelle aux recettes générées par les films.

Premièrement, les réalisateurs sont salariés des sociétés de production pendant une période plus ou moins longue, qui couvre au minimum le temps du tournage. Outre un salaire, ce statut leur donne droit aux prestations sociales associées au salariat : des droits à la retraite, à la sécurité sociale et au chômage (dans le cadre du régime de l'intermittence du spectacle). Deuxièmement, les cinéastes perçoivent des droits d'auteur pour leurs activités de réalisation et, dans plus de neuf cas sur dix, en tant que scénaristes ou coscénaristes de leurs films. En tant qu'auteurs, les cinéastes n'ont pas droit au chômage mais des cotisations sur leurs droits d'auteur leur procurent des droits à la retraite et à la sécurité sociale. Ils bénéficient aussi d'une fiscalité allégée par rapport au salariat, leurs droits d'auteur étant imposés en tant que bénéfices non-commerciaux¹⁵³. Les cotisations sociales liées aux droits d'auteur sont à la seule charge de l'auteur, ce qui rend ce mode de rémunération moins coûteux pour les sociétés de production qui les rétribuent. Troisièmement, de nombreux réalisateurs disposent du statut de producteur ou de coproducteurs de leurs films. Certains d'entre eux sont producteurs à défaut d'avoir trouvé une société de production désirant financer leurs films. D'autres sont producteurs ou coproducteurs afin d'accroître leurs informations ou leur contrôle du financement et de la diffusion des films. Le statut de producteur permet aussi à certains cinéastes d'avoir accès à des aides publiques comme le fonds de soutien automatique à la production de longs-métrages, qui leur permet de financer leurs projets de films. Enfin, le statut de coproducteur permet à des réalisateurs de payer moins d'impôt. Dans l'extrait d'entretien suivant, une experte employée par une grande compagnie d'agents du cinéma explique comment le statut de coproducteur permet d'accroître les profits des cinéastes à succès et leur pouvoir de négociation avec les coproducteurs de leurs films. Ses propos suggèrent que les agents d'auteurs à succès peuvent encourager leurs clients à devenir coproducteurs :

« Nous quand on dit producteur en général c'est nos auteurs qui sont les plus haut placés, (...) qui sont forts d'un certain succès. Au début ils sont juste coproducteurs minoritaires, quelque fois juste parce que ça les fait kiffer de marquer qu'ils sont coproducteurs. Mais plus ça va, plus ils acquièrent de l'expérience et plus c'est une véritable implication aussi dans le processus de fabrication. C'est pas juste pour avoir leur nom écrit. Après il faut l'avouer aussi il y a des questions financières. (...) soyons très clair c'est aussi pour défiscaliser. Enfin pour

¹⁵³ J. Farchy, C. Rainette et S. Poulain, « Économies des droits d'auteur. II – Le cinéma », art cit. p. 2.

défiscaliser mais pas seulement. Pour défiscaliser c'est-à-dire que leurs intéressements seront sur leurs sociétés, c'est-à-dire qu'ils ne seront pas fiscalisés en tant que personnes physiques dessus, néanmoins ils sont imposés sur leur sociétés. Par contre et c'est vrai, c'est ce qu'on leur conseille en tout cas parce que c'est la garantie de leur indépendance, c'est que du coup ils ont de l'argent sur leurs sociétés qui leur permet de développer leurs projets à eux, de payer des auteurs pour développer des choses, ça leur permet d'avoir également du soutien financier du CNC directement sur leur compte du CNC qu'ils peuvent réinvestir en développement. Ça c'est un vrai... Ça dépend du projet un peu de chacun. Nous quand on dit producteur ici c'est vraiment dans cette optique-là. Du coup [un acteur-réalisateur à succès] qui sort d'un très gros succès, il était coproducteur de [un film à plusieurs millions d'entrées] et là il sera coproducteur de son prochain film, c'est sûr que là il peut se permettre le luxe de ne pas signer tout de suite pour son prochain scénario, d'éventuellement se payer, que sa boîte le paye, c'est lui qui voit, mais surtout ça lui permet aussi de payer des auteurs etc. pour différents projets qu'il peut avoir et ensuite arriver très fort avec un scénario déjà écrit. Quand vous arrivez avec un très bon scénario déjà écrit et que le producteur en face n'a pas à payer le développement, du coup vous êtes beaucoup plus fort économiquement. Sinon le producteur si vous arrivez sans rien il va vous faire payer le fait qu'il prend un risque. Du coup c'est des considérations économiques comme ça¹⁵⁴. »

Les cinéastes perçoivent des droits d'auteur en contrepartie de la cession des droits de diffusion des films aux sociétés de production. Ils cèdent généralement leurs droits pour trente ans voire davantage¹⁵⁵. Après cette période, les cinéastes ou leurs ayants droit peuvent renégocier les conditions de diffusion des films et leurs rémunérations. Les cinéastes perçoivent des droits d'auteur sous différentes formes. Leurs contrats prévoient toujours une somme fixe appelée « minimum garanti » (ou MG) censée être une avance sur leurs droits d'auteur et qui est l'équivalent d'un à-valoir dans l'édition. En moyenne, les minimums garantis qu'ils perçoivent en tant que réalisateurs sont environ égaux à leurs salaires¹⁵⁶. Ils perçoivent aussi des MG en tant que scénaristes, qui sont généralement inférieurs à ceux perçus en tant que réalisateurs. En accord avec la législation française sur le droit d'auteur, les contrats des scénaristes et réalisateurs français prévoient qu'ils perçoivent un pourcentage des recettes générées par la diffusion du film sur différents supports. Cette part des recettes est calculée sur la base des recettes brutes de diffusion (comme le prix des billets) ou des recettes effectivement perçues par les producteurs, appelées « recettes nettes part producteur » (ou RNPP). Selon une étude de la SACD, pour des films sortis entre 2012 et 2015, les trois quarts des contrats des scénaristes et réalisateurs de cinéma prévoyaient que la part des recettes qui leur était attribuée augmente une fois le film rentabilisé par la société de production¹⁵⁷. Les cinéastes ne bénéficient de la part des recettes qui leur est attribuée par contrat qu'une fois que cette part est supérieure au montant qu'ils ont reçu sous forme d'avance (les MG). Les cinéastes dont les films sont diffusés à la télévision perçoivent des droits qui leurs sont versés par les chaînes de télévision

¹⁵⁴ Entretien avec une juriste employée par une compagnie d'agents, le 28 mars 2011.

¹⁵⁵ « OPCA Cinéma 2015 », rapport cité, p. 10-11.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 43.

par l'intermédiaire de la SACD (et non par l'intermédiaire des producteurs comme c'est le cas pour d'autres supports). Ils touchent ces droits d'auteur que le film soit ou non rentabilisé par sa société de production et même si la part des recettes attribuée aux auteurs demeure inférieure aux avances perçues sous forme de minima garantis. Les réalisateurs touchent au moins 40% des droits de diffusion télévisuelle accordés aux scénaristes et aux réalisateurs. Ils peuvent toucher une fraction des 60% restant en tant que scénaristes, la répartition de cet argent devant être négociée entre les coscénaristes.

Dans la plupart des cas, les réalisateurs ne perçoivent pas la part des recettes qui leur est attribuée par contrat et le caractère « proportionnel » de leur rémunération se limite aux droits de diffusion télévisuelle. D'une part, la part des recettes de diffusion des films attribuée aux scénaristes et réalisateurs n'atteint quasiment jamais le montant l'avance reçue sous forme de minima garanti¹⁵⁸. D'autre part, les films étant très rarement rentabilisés, les cinéastes ne bénéficient qu'exceptionnellement du pourcentage élevé des recettes après amortissement qu'ils peuvent négocier par contrat. Comme on l'a vu, les cinéastes se plaignent beaucoup du fait que leurs droits d'auteur ne soient pas proportionnels au succès des films. Cela encourage certains d'entre eux à devenir coproducteur et/ou à négocier des primes en cas de succès des films. Ces primes peuvent être une somme fixe ou un pourcentage des recettes une fois le film ayant dépassé un certain nombre d'entrées. Tel réalisateur se verra par exemple attribuer dix centimes par entrée au-delà de quatre millions d'entrées. Tel autre touchera 100 000 euros une fois que le film aura été vu par plus de 600 000 spectateurs. Entre 2012 et 2015, de telles primes étaient prévues dans 7% des contrats de réalisateurs et 11% des contrats de scénaristes¹⁵⁹. Les contrats des réalisateurs prévoient souvent des rémunérations additionnelles en cas de remake ou de suite.

Comme l'a expliqué en entretien un juriste de la SACD ayant étudié les contrats d'auteurs de films, les modes de rémunération des cinéastes et les revenus qu'ils tirent de chacun de leurs modes de rémunération varient selon leur position dans le champ du cinéma¹⁶⁰. Celles et ceux qui ont rencontré le plus de succès sont les plus susceptibles de négocier et d'obtenir des primes et d'être rémunérés en tant que producteurs. Réciproquement, les réalisateurs de films à petits budgets et peu diffusés sont essentiellement ou exclusivement rémunérés sous la forme d'une somme fixe : leur salaires et minima garantis. C'est aussi le cas

¹⁵⁸ Voir J. Farchy, C. Rainette et S. Poulain, « Économies des droits d'auteur. II – Le cinéma », art cit., p. 7 ; « OPCA Cinéma 2015 », rapport cité, p. 29.

¹⁵⁹ « OPCA Cinéma 2015 », rapport cité, p. 44.

¹⁶⁰ Entretien avec un conseiller juridique de la SACD, le 1^{er} février 2011.

de bon nombre de réalisateurs aux positions intermédiaires dans les hiérarchies de financement et de diffusion, à moins que leurs films ne rencontrent des succès très supérieurs à la moyenne. Dans l'extrait d'entretien suivant, un conseiller juridique de la SACD a résumé ces variations des montants et modes de rémunération des cinéastes. Il déplore que ces rémunérations ne correspondent pas au principe de la rémunération proportionnelle codifié par le droit d'auteur, les cinéastes à petits ou moyens budgets ne percevant qu'une somme fixe et les cinéastes les plus dominants étant rémunérés sous forme de primes ou en tant que producteurs :

Quelques exemples permettront à une personne plus habituée à percevoir une somme fixe à la fin du mois de se familiariser avec les subtilités et variations des modes de rémunération des cinéastes. Un contrat simple est celui de Mama Keïta pour le film *L'absence*, à très petit budget (440 000 euros). En tant que scénariste, il s'est vu attribuer un minimum garanti de 20 000 euros et 10% des recettes brutes ou nettes des producteurs pour la diffusion du film dans les salles commerciales, les salles non-commerciales, à l'étranger et sous format vidéo. En tant que réalisateur, il a eu droit à un salaire de 15 245 euros, à un minimum garanti de 7 622 euros et à 10% des recettes brutes ou nettes pour la diffusion du film sur les mêmes supports. Dès la fabrication du film, ce réalisateur a donc perçu une somme de 42 867 euros (dont une fraction sert au paiement de cotisations sociales). Il ne percevra le cinquième des recettes qui lui a été attribué que lorsque cette part des recettes dépassera le montant de ses minima garantis de scénaristes et de réalisateur (20 000 et 7 622 euros), c'est-à-dire probablement jamais, le film ayant été vu à ce jour par moins de mille spectateurs dans les salles françaises. Les contrats des réalisateurs de films aux budgets moyens et à la diffusion moyenne ressemblent à celui-ci mais prévoient souvent une part accrue des recettes après l'amortissement du film. Par exemple, en tant que réalisateur d'*Adieu Berthe*, Bruno Podalydès s'est vu attribuer 0,5% des recettes des films en salle, 1% au-delà d'un million et demi d'entrées et 6% une fois le film rentabilisé. Pour finir, le contrat de scénariste-réalisateur de Florent Emilio Siri, pour le film *Cloco*, illustre les différentes primes bénéficiant à des réalisateurs de films très diffusés. La part fixe de sa rémunération est un minimum garanti de 230 000 euros en tant que scénariste, un minimum garanti de 150 000 euros et un salaire de la même somme en tant que réalisateur. Sa rémunération « proportionnelle » est de 0,9 des recettes brutes ou nettes de diffusion avant amortissement et de 4,5% des recettes nettes du producteur une fois le film amorti. Le contrat de Florent Emilio Siri prévoyait aussi des primes de 100 000 euros à partir de 600 000 entrées en salles en France, 67 500 euros passées les 750 000 entrées, 67 500 euros passées les 900 000, puis treize centimes et demi par entrée au-delà d'un million d'entrées et 27 centimes par entrée

au-delà de deux millions d'entrées. Le film avoisinant aujourd'hui les 1 800 000 entrées, ce cinéaste a perçu une prime d'environ 340 000 euros, ce qui porte ses rémunérations à 870 000 euros au minimum. On ne sait pas si ce cinéaste était également coproducteur du film et rémunéré en tant que tel. Il a au moins touché des droits d'auteur supplémentaires lors des multiples diffusions du film à la télévision. L'agent de Florent Emilio Siri a perçu près de 100 000 euros et un neuvième des pourcentages qui lui sont attribués sur les recettes. Il semble avoir suffisamment bien travaillé pour percevoir davantage que le dixième généralement attribué aux agents. Ces exemples suggèrent déjà de grandes inégalités de rémunérations entre les cinéastes, que l'on va maintenant mesurer de manière plus systématique.

Les inégalités de rémunération entre les cinéastes

Les inégalités de rémunération entre les cinéastes sont très importantes et corrélées à leurs positions dans le champ du cinéma, ce qui contribue à l'illégitimité des dimensions économiques du droit d'auteur aux yeux des cinéastes commercialement dominés.

Les rémunérations des cinéastes sont difficiles à évaluer pour des raisons de délimitation de cette population et d'accès aux données. On a retenu seulement des réalisateurs et réalisatrices de films dont les comptes ont été agréés par le CNC, ce qui leur donne accès à diverses aides à la production et à la diffusion et oblige leur société de production à publier leurs contrats de droit d'auteur. Ces films incluent la majeure partie des films français qui bénéficient d'une exploitation commerciale classique, c'est-à-dire de séances régulières dans des salles de cinéma traditionnelles. Les films qui n'ont pas reçu l'agrément et sont très peu diffusés sont donc exclus de l'analyse. On a retenu seulement les longs-métrages de fiction, à l'exclusion des documentaires, des courts-métrages, du cinéma expérimental et du cinéma pornographique. Les réalisateurs de ces derniers genres de films et de longs-métrages de fiction non-agrégés par le CNC sont peu rémunérés par comparaison aux réalisateurs de longs-métrages. L'analyse exclut donc les cinéastes les plus dominés dont les revenus sont inférieurs à ceux étudiés ici, lorsqu'ils existent.

L'échantillon est constitué de 132 films sortis en salles pour la première fois au début des années 2010. Il a été constitué à partir de deux sources. La première est un palmarès des rémunérations des réalisateurs de films sortis en 2012 établi par la revue *Ecran total*¹⁶¹. Ce

¹⁶¹ Voir Serge Siritszky, « La rémunération des réalisateurs français », *Ecran total*, n°939, 13 mars 2013, n°21-23. Ce palmarès incluait les revenus des réalisateurs de 121 longs-métrages sortis en 2012 au financement majoritairement français. On a exclu de l'échantillon les films documentaires et les films d'animation – qui

palmarès inclut les minima garantis perçus par les cinéastes publiés sur le registre public de la cinématographie et de l'audiovisuel, auprès duquel sont déposés les contrats d'auteurs en vue de l'immatriculation des films et de l'obtention d'une autorisation d'exploitation en salles. Le palmarès d'*Ecran Total* a aussi l'avantage d'intégrer les salaires des réalisateurs qui ne sont pas toujours publiés par le CNC. Cette enquête sous-représente les films à petits budgets, très certainement parce qu'ils étaient très peu diffusés en salles. On a donc ajouté à l'échantillon les 30 films au budgets inférieurs à 1,5 millions d'euros agréés par le CNC en 2011, l'année où avaient été agréés la plupart des films sortis en salles en 2012¹⁶². L'échantillon comprend 132 films représentatifs de la diversité des budgets de films du début des années 2010. Les salaires des réalisateurs n'ont pas toujours pu être récoltés dans le cas des films à très petits budgets.

On évaluera exclusivement les rémunérations perçues par les cinéastes sous forme de minima garantis et de salaires. Comme on l'a dit, la part des recettes attribuée aux cinéastes est très rarement supérieure aux avances qu'ils perçoivent sous forme de minima garantis, qui constituent donc l'essentiel de leurs droits d'auteur (à l'exception des droits de diffusion télévisuelle). En outre, on ne dispose pas de données sur leurs rémunérations potentielles en tant que coproducteurs. A la différence des études existantes, qui évaluent les rémunérations par poste, on a pris en compte le double statut de réalisateur-scénariste qui concerne la plupart des réalisateurs français. On a additionné les salaires et les minimas garantis perçus en tant que scénaristes et réalisateurs. Les données permettent donc d'évaluer les sommes gagnées par les cinéastes en tant que scénaristes et réalisateurs lors de la fabrication de leurs films. Elles minimisent les rémunérations des cinéastes dont les films sont les plus diffusés, qui peuvent toucher des primes, une part des recettes sous forme de droits d'auteur ou en tant que coproducteur, et bien souvent des droits pour la diffusion des films à la télévision.

Pour l'écriture et la réalisation de l'un des 132 films de l'échantillon, des cinéastes ont perçu entre quelques milliers d'euros et plus d'un million et demi d'euros. Ces rémunérations sont corrélées aux budgets des films, dont elles ne constituent qu'une petite portion (voir le tableau 9.1). Plus les budgets des films sont élevés, plus les cinéastes touchent des salaires et minima garantis importants.

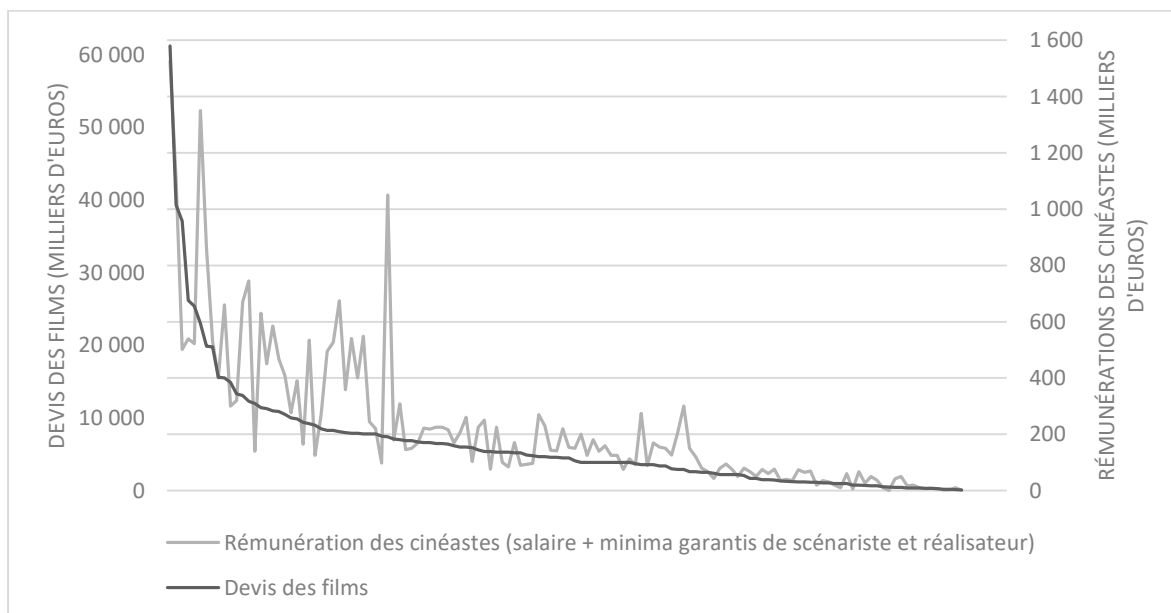
n'impliquent pas les mêmes métiers que ceux du cinéma de fiction en prise de vues. Sont aussi exclus deux films « collectifs », *Les Infidèles* et *7 jours à la Havane*, qui ont été respectivement réalisés par huit et sept cinéastes dont les revenus pesaient beaucoup plus dans le budget que la moyenne.

¹⁶² On a exclu un film agréé la même année mais dont on n'a pu trouver les contrats.

Tableau 9.1. Salaires et minima garantis des cinéastes par tranches de budget (2012)

Budgets des films (€)	Nombre de films	Rémunérations maximales (€)	Rémunérations minimales (€)	Rémunérations moyennes (€)
Très gros budgets (14 millions et plus)	11	1 525 000 (Laurent Tirard, <i>Astérix et Obélix au service de Sa Majesté</i>)	300 000 (Michele Placido, <i>Le Guetteur</i>)	753 746
Gros budgets (7 millions à 13 999 999)	28	1 050 000 (Jean Becker, <i>Bienvenue parmi nous</i>)	98 180 (Christelle Raynal, <i>Plan de table</i>)	422 288
Moyens budgets (4 millions à 6 999 999 euros)	29	270 000 (Catherine Corsini, <i>Trois mondes</i>)	77 000 (Romain Lévy, <i>Radiostars</i>)	173 650
Petits budgets (1,5 million à 3 999 999)	32	300 000 (Charlotte de Turckheim, <i>Mince alors !</i>)	43 470 (Nicolas Klotz, <i>Low Life</i>)	121 838
Très petits budgets (moins de 1,5 million)	32	77 000 (partagés entre Cédric Jimenez et Arnaud Duprey, <i>Aux yeux de tous</i>) et 74 000 (Bénédicte Pagnot, <i>Les Lendemains</i>)	0 ? (Amor Hakkar pour <i>Quelques jours de répit</i> . Son salaire est inconnu) ou 7 000 pour Christophe Honoré pour <i>L'homme au bain</i> ¹⁶³)	29 630
Tous les films	132	1 525 000	0 ?	246 793

Graphique 9.1. Les revenus des cinéastes par ordre décroissant de budget des films



¹⁶³ Il s'agit du plus bas revenu pour lequel on dispose à la fois du salaire de réalisateur et des minima garantis de scénariste et de réalisateur. Christophe Honoré a néanmoins obtenu un pourcentage des profits très supérieur à la moyenne (30% des RNPP après amortissement). Moins connu que Christophe Honoré, Benoit Cohen a touché un salaire et des minima garantis très légèrement supérieurs (7 180 euros) et ne s'est vu attribuer que 2,5% des RNPP après amortissement).

Tableau 9.2. Poids des rémunérations des cinéastes dans les budgets des films

Budgets des films (€)	Part maximum du budget du film attribuée au(x) cinéaste(s)	Part minimum du budget du film attribuée au(x) cinéaste(s)	Part moyenne du budget du film attribuée au(x) cinéaste(s)	Ecart-type de la part du budget du film attribuée au(x) cinéaste(s)
Très gros budgets (14 millions et plus)	5,9% (Fabien Onteniente, <i>Camping 2</i>)	1,4% (Olivier Megaton, <i>Taken 2</i>)	2,8%	1,3%
Gros budgets (7 millions à 13 999 999)	14,2% (Jean Becker, <i>Bienvenue parmi nous</i>)	1,2% (Pascal Laugier <i>The Secret</i>)	4,5%	2,6%
Moyens budgets (4 millions à 6 999 999 euros)	5,7% (Catherine Corsini, <i>Trois Mondes</i>)	1,4% (Romain Lévy, <i>Radiostars</i>)	3,1%	1,1%
Petits budgets (1,5 million à 3 999 999)	10,3% (Charlotte de Turckheim, <i>Mince alors !</i>)	1,8% (Nicolas Klotz, <i>Low Life</i>)	4,1%	1,7%
Tous les films à 1,5 million d'euros de budget et plus	14,2%	1,2%	3,8%	2,0%

Tableau 9.3. Succès et insuccès publics des cinéastes

Budgets des films (€)	Nombre de films	Nombre d'entrées du film le plus vu en salles depuis 2000			Nombre d'entrées en salles du film précédent		
		Maximum	Minimum	Médiane	Maximum	Minimum	Médiane
Très gros budgets (14 millions et plus)	11	14 404 829	361 195	3 781 520	6 807 269	53 295	1 703 125
Gros budgets (7 millions à 13 999 999)	25	4 251 145	204 100	943 754	2 318 221	28 163	472 889
Moyens budgets (4 millions à 6 999 999 euros)	16	1 235 706	74 498	436 922	1 123 061	46 816	315 123
Petits budgets (1,5 million à 3 999 999)	20	922 069	3 583	228 999	922 069	3 583	115 671
Très petits budgets (moins de 1,5 million)	9	416 085	423	6 117	416 085	423	2 268

Dans les cas des 12 films aux plus gros budgets (supérieurs à 14 millions d'euros), les cinéastes ont perçu des rémunérations au moins égales à 300 000 euros et d'une moyenne de 753 746 euros. Les réalisateurs ayant touché des sommes les plus proches de cette moyenne sont Jacques Audiard pour *De rouille et d'os* (660 000 euros) et Pascal Chaumeil pour *Un plan parfait* (549 100 euros). Quasiment tous ces films à très gros budgets sont des films d'action ou des comédies. On trouve parmi eux quatre suites et deux adaptations de bandes-dessinées et de dessins-animés à succès : *Astérix et Obélix*, *Sur la piste du Marsupilami*, *Taken 2*, *La Vérité si je mens 3* et *Camping 2*. Pour les films à gros budgets (entre 7 et 14 millions d'euros), les cinéastes ont perçu une rémunération d'au moins 98 000 euros et d'une moyenne de 422 288 euros. Les cinéastes bénéficiant de salaires et de droits d'auteurs proche de cette moyenne sont Costa-Gavras, auquel *Le Capital* a rapporté au minimum 400 000 euros, ainsi que Marie-Castille Mention-Schaar et Xavier Giannoli, qui ont respectivement gagné 408 000 euros et 390 050 euros pour l'écriture et le tournage de *Bowling* et *Superstar*. Les films de cette tranche de budget relèvent de genres plus variés que dans le cas des très gros budgets. Aux côtés des comédies et de polars, on trouve des films d'auteurs consacrés (Costa-Gavras, Claude Miller, Alain Resnais, Michael Haneke).

Les revenus des cinéastes ayant tourné des films à budget moyen sont assez nettement inférieurs : 77 000 euros au minimum et 173 650 euros en moyenne. Aucun d'entre eux n'a touché une rémunération au moins égale à 300 000 euros, ce qui était le cas des trois quarts des cinéastes à gros et très gros budgets. Des cinéastes aux salaires et minima garantis proches de la moyenne sont Patrick Mille (*Mauvaise Fille*), Sylvie Testud (*La Vie d'une autre*) et Frédéric Beigbeder (*L'amour dure trois ans*). Les cinéastes aux petits budgets (entre 1,5 et 4 millions d'euros) ont perçu une rémunération moyenne de 121 838 euros, une somme proche de celles touchées par Franck Gastambide pour *Les Kaïra*, Raag Ilmar pour *Une Estonienne à Paris* et Marc Fitoussi pour *Pauline Déetective*. Les films à moyens et petits budgets sont de genre très variés. On trouve parmi leurs réalisateurs et réalisatrices des cinéastes reconnus par les critiques mais n'ayant pas atteint le même niveau de consécration que les stars internationales du cinéma d'auteur que sont Alain Renais et Michael Haneke : Chantal Akerman, Leos Carax, Christian Mungiu ou Olivier Assayas.

Les réalisateurs qui ont tourné des films aux budgets inférieurs à un million et demi d'euros ont perçu des salaires et droits d'auteur dix à cent fois inférieurs à la moyenne des revenus des cinéastes à très gros budgets. En moyenne, les cinéastes ayant tourné des films à très petits budgets ont perçu autour de 30 000 euros (une somme probablement sous-estimée en

l'absence d'information sur le salaire de plus de la moitié d'entre eux). Il est plus probable que leurs rémunérations se situent plutôt autour de 50 000 euros. Pour *L'Homme au bain* et *Tu seras un homme*, Christophe Honoré et Benoit Cohen ont perçu des sommes environ 150 fois inférieures à la rémunération d'Alain Chabat pour *Le Marsupilami* et 200 fois inférieure à celle de Laurent Tirard pour *Astérix et Obélix*. Les budgets globaux de *L'Homme au bain* et de *Tu seras un homme* étaient plusieurs fois inférieurs aux rémunérations des seuls cinéastes de films à très gros budgets.

Si elles sont globalement corrélées au budget des films, les rémunérations des cinéastes varient de manière très significatives à budget égal ou proche (voir le graphique 9.1). Ces rémunérations représentent 1,2% à 14,2% du budget des films de petits à très grands budgets (pour lesquels on dispose des informations les plus fiables) (voir le tableau 9.2). Pour *Bienvenue parmi nous*, Jean Becker a perçu un salaire et des droits d'auteur dix fois supérieurs à ceux de Christelle Raynal pour un film au budget quasiment équivalent. Autre exemple : dans la catégorie des films à petits budgets, Charlotte de Turckheim s'est appropriée plus de 10% du budget de *Mince alors !*, tandis que Nicolas Klotz a perçu moins de 2% de celui de *Low Life*.

Les droits d'auteur et les salaires attribués aux cinéastes varient en fonction de bien des facteurs, dont certains ne sont pas directement liés à l'activité et aux trajectoires des cinéastes eux-mêmes. Leurs rémunérations sont nécessairement corrélées à celles du reste du personnel, ce qu'on ne peut examiner précisément faute de disposer des budgets détaillés des films. L'argent gagné par les cinéastes dépend du volume, des métiers et des qualifications du reste de la force de travail. Elles peuvent donc dépendre du genre du film – tous les genres ne nécessitant pas le même nombre et les mêmes types de travailleurs. On peut aisément supposer que la course poursuite en voiture dans les rues d'Istanbul de *Taken 2* a nécessité davantage de personnel qualifié et de matériel qu'un dialogue entre Frank Dubosc et ses collègues allongés sous un parasol (*Camping 2*), qu'une promenade de Patrick Chesnais sur les petites routes et les plages de Charente-Maritime (*Bienvenue parmi nous*) ou que le huis-clos d'*Amour*. Le coût modeste des décors de ces trois derniers films a peut-être aidé leurs réalisateurs de percevoir des revenus bien supérieurs à la moyenne des films d'un même budget. Les rémunérations des cinéastes peuvent aussi varier en fonction de la célébrité ou du capital symbolique de leurs collaborateurs, comme les interprètes de premiers rôles. Tous les films à très gros budgets comptent aux génériques des célébrités des grands et petits écrans, dont certains avaient touché des revenus de plusieurs centaines de milliers d'euros. Il est possible que les rémunérations de cinéastes soient réduites dans le but de rémunérer certains interprètes. A l'inverse, comme on

l'a vu, des cinéastes cherchent à aligner leurs rémunérations sur celles des acteurs et actrices. Les rémunérations de cinéastes peuvent aussi varier en fonction de celles de leurs coauteurs. Olivier Megaton, qui a perçu une rémunération relativement basse pour le film à très gros budget *Taken 2*, devait compter sur des scénaristes bien mieux payés que la moyenne. L'un d'eux était le scénariste américain de *Karaté Kid* et de *L'Arme Fatale 3*, Robert Mark Kamen, a touché 600 000 dollars. Luc Besson s'est attribué un million d'euros pour sa contribution au scénario de *Taken 2*, dont il était aussi le producteur. D'autres déterminants des rémunérations des cinéastes peuvent être envisagés, comme la qualité du travail de négociation de leurs contrats par les réalisateurs et leurs agents. On se contentera d'évaluer quelques effets des trajectoires des cinéastes, avec toutes les limites que présente un raisonnement toutes choses égales par ailleurs étant donnés les nombreux déterminants de leurs rémunérations.

L'argent gagné par les cinéastes varie d'abord en fonction de leur expérience ou de leur ancienneté. Les 39 cinéastes qui tournaient leurs premiers longs-métrages ont touché une rémunération moyenne de 77 000 euros par films, contre 285 000 euros pour les autres cinéastes. Cette différence s'explique en grande partie par les budgets réduits des premiers films. Parmi les réalisateurs et réalisatrices de premiers films, seule Christelle Raynal a tourné un film au budget supérieur à 7 millions d'euros (*Plan de table*). 10 cinéastes tournant leurs premiers films ont tourné des films de budgets moyens, 10 des films de petits budgets et 17 des films de très petits budgets. A budget égal, les réalisateurs de premiers films sont moins bien rémunérés que des cinéastes plus expérimentés. Les premiers perçoivent en moyenne 3,3% du budget des films, contre 4,2% dans le cas des seconds. Les rémunérations plus élevées des cinéastes plus expérimentés s'expliquent par leur ancienneté mais aussi et surtout par leurs succès publics antérieurs, qui sont une condition de possibilité de leur maintien en activité.

Plus les cinéastes ont rencontré du succès, plus ils disposent de budgets élevés et plus ils gagnent de l'argent (voir le tableau 9.3). Les réalisateurs de films à gros et très gros budgets avaient tous tourné au moins un film vu par au moins 200 000 spectateurs depuis 2000. A contrario, quand ils ne tournaient pas leurs premiers longs-métrages, les réalisateurs et réalisatrices de films à très petits budgets avaient précédemment réalisé des films très peu vus en salles, à quelques exceptions près. Les 17 cinéastes dont les films immédiatement précédents avaient été vus par plus d'un million de spectateurs dans les salles françaises se sont vus attribuer des rémunérations égales à 5% du budget de leurs films, contre 3,7% pour les autres réalisateurs. A l'exception de l'un d'entre eux, ces 17 cinéastes ont tous réalisé des films à gros

ou très gros budgets. Après avoir dépassé un million de spectateurs, ils ont négocié des rémunérations de 700 000 euros en moyenne.

Comme le succès auprès des spectateurs, le capital symbolique des réalisateurs est convertible en argent. On peut le mesurer aux revenus des 25 cinéastes de l'échantillon qui avaient préalablement été sélectionnés ou primés en compétition officielle du Festival de Cannes, au César du meilleur film, du meilleur scénario ou de la meilleure réalisation, ou récompensés par le prix Louis Delluc. Ces cinéastes bénéficient d'abord et surtout de budgets supérieurs à la moyenne, et donc d'un meilleur accès aux financements et moyens de production cinématographiques. La moitié de ces cinéastes ont tourné des films à gros et très gros budgets, contre un quart de l'échantillon. Seulement 2 des mêmes 25 cinéastes ont tourné des films à petits ou très petits budgets, l'un d'eux ayant été tourné en Roumanie avec des interprètes et techniciens roumains (*Au-delà des collines*). Ces cinéastes ont touché 361 000 euros en moyenne, soit environ 100 000 euros de plus que la moyenne de l'échantillon. Leurs rémunérations représentaient 4,8% du budget des films, contre 3,4% en moyenne. Les cinéastes primés à Cannes se sont vu attribuer 5,9% du budget des films. Michael Haneke et Christian Mungiu, qui avaient été primés à Cannes peu avant, se sont appropriés 8,3% et 7,1% des budgets de leurs films. Le premier a également négocié la plus grande part des recettes du film une fois ce dernier amorti (45%).

Comme on l'a vu précédemment, les hiérarchies de popularité et de reconnaissance entre cinéastes ne se confondent pas, même si des cinéastes célébrés par les critiques et les professionnels du cinéma peuvent également être vus par un large public. Parmi les quinze cinéastes les mieux rémunérés de l'échantillon, qui ont tous gagné au moins 500 000 euros, on trouve à la fois des cinéastes « commerciaux » peu appréciés par les critiques, comme Fabien Onteniente, et des cinéastes consacrés au public étendu, comme Michael Haneke (voir le tableau 9.4). Les premiers sont plus nombreux parmi les cinéastes les mieux rémunérés, ce qui est assez logique étant donné les budgets et la diffusion de leurs films. Des cinéastes très appréciés par les critiques mais moyennement ou peu vus en salles sont nettement moins bien financés et rémunérés. Par exemple, pour *Holy Motors* et *La Folie Almayer*, Leos Carax et Chantal Akerman ont perçu 80 000 euros. Avec Alain Resnais, ces deux cinéastes étaient les seuls à avoir été nommés précédemment dans les palmarès des meilleurs films de l'année des *Cahiers du cinéma*. Plus généralement, la rémunération moyenne des 25 cinéastes récompensés d'une des sélections et prix étudiés était près de deux fois inférieure à celle des cinéastes dont les films précédents avaient dépassé le million d'entrées en salles.

Tableau 9.4. Succès publics et récompenses des 15 cinéastes les mieux rémunérés

Cinéastes et films (hors coréalizations)	Salaires et minima garantis	Part du budget du film allouée à la rémunération du cinéaste	Nombre de spectateurs du film le plus vu depuis 2000	Prix et sélections (Césars, prix Louis Delluc et festivals de Cannes, Venise et Berlin)
Laurent Tirard (<i>Astérix et Obélix : au service de sa majesté</i>)	1 525 000	2,5%	5 608 770	Aucun
Fabien Onteniente (<i>Camping 2</i>)	1 350 000	5,9%	2 435 015	Aucun
Alain Chabat (<i>Sur la piste du Marsupilami</i>)	1 103 674	2,8%	14 404 829	Aucun
Jean Becker (<i>Bienvenue parmi nous</i>)	1 050 000	14,2%	2 137 829	4 sélections aux Césars du meilleur scénario, du meilleur réalisateur et du meilleur film depuis 1984.
Michael Haneke (<i>Amour</i>)	675 000	8,3%	768 464	5 sélections à Cannes depuis 1997, grand prix du jury en 2001, prix du meilleur réalisateur en 2005, Palme d'or en 2009. Deux sélections aux Césars en 2006 et 2010.
Alexandre Arcady (<i>Ce que le jour doit à la nuit</i>)	670 000	5,1%	472 889	Aucun
Jacques Audiard (<i>De rouille et d'os</i>)	660 000	4,3%	1 385 533	Cinq sélections à Cannes depuis 1994 ; prix du meilleur scénario à Cannes en 1996 ; prix du jury à Cannes en 2009. César du meilleur premier film en 1995 ; Césars du meilleur scénario en 2002, 2006 et en 2010 ; Césars du meilleur réalisateur en 2006 et 2010 ; Césars du meilleur film en 2006 et 2010. Prix Louis Delluc en 2009
Claude Miller (<i>Thérèse Desqueyroux</i>)	630 000	5,5%	1 797 546	Sélectionné à Cannes en 1998 et 2003 et prix du jury en 1998. Sept sélections aux Césars depuis 1977 et prix du meilleur scénario en 1982. Prix Louis Delluc en 1985.
Alexandra Lectère (<i>Maman</i>)	548 817	7,0%	1 450 584	Aucun
Philippe Le Guay (<i>Alceste à Bicyclette</i>)	540 000	6,8%	2 274 327	Aucun
Pascal Chaumeil (<i>Un plan parfait</i>)	539 100	2,1%	3 781 520	Sélectionné aux Césars du meilleur film et du meilleur premier film en 2011.
François Ozon (<i>Dans la maison</i>)	535 000	5,8%	3 564 072	Prix du jury à Berlin en 2002 (<i>8 femmes</i>). Deux fois sélectionné à Cannes depuis 2003. Quatre fois sélectionné aux Césars depuis 1997. Sélectionné à Venise en 2004.
Florent Emilio-Siri (<i>Cloclo</i>)	530 000	2,7%	723 881	Aucun
Thomas Gilou (<i>La vérité si je mens 3</i>)	522 000	2,1%	7 407 958	Aucun
Olivier Megaton (<i>Taken 2</i>)	501 429	1,4%	849 897	Aucun

Parmi les quinze cinéastes les mieux rémunérés, on trouve seulement une réalisatrice (Alexandra Lectère). Le marché du travail de réalisation n'échappe pas aux discriminations de genre. Hors films à très petits budgets, les réalisatrices ont touché une rémunération moyenne de 180 000 euros contre 330 000 euros pour les réalisateurs. Les réalisatrices perçoivent une part des budgets sensiblement équivalente à celles de leurs homologues masculins. La faiblesse de leurs rémunérations tient essentiellement à leur exclusion des segments les plus lucratifs du marché du film. Aucun film à très gros budget n'a été réalisé par une femme. Dans le cas des films à gros budgets, on compte seulement quatre réalisatrices et une coréalisatrice contre 34 réalisateurs : Marie-Castille Mention-Schaar (*Bowling*), Alexandra Lectère (*Maman*), Christelle Raynal (*Plan de table*), Julie Delpy (*2 Days in New York*). Les réalisatrices ont tourné un tiers des films à moyens et petits budgets et seulement un cinquième des films à très petits budgets.

Globalement (très) élevées par rapport à celles d'auteurs d'autres disciplines artistiques, les rémunérations des réalisateurs de longs-métrages sont donc très inégales, et cela comme dans tous les champs de production artistique. Beaucoup plus difficiles à évaluer, leurs inégalités de richesses sont plus importantes encore que ne le suggèrent ces données sur les rémunérations par film. Premièrement, les cinéastes les mieux rémunérés touchent des rémunérations supplémentaires après la sortie de leurs films. La plupart d'entre eux ont perçu des droits d'auteur lors de la diffusion de leurs films à la télévision, qui est beaucoup plus fréquente et rémunératrice dans le cas des films à gros et moyens budgets financés par les chaînes de télévision. La quasi-totalité des films aux budgets supérieurs à 1,5 millions d'euros ont été financés par des chaînes, ce qui ne concerne quasiment aucun film aux budgets inférieurs. Les réalisateurs et les scénaristes de films sortis en 2001 perçurent 2,7 millions d'euros de droits télévisuels, soit environ un tiers des sommes qu'ils gagnèrent sous forme de minima garantis¹⁶⁴. 40% au moins de ces sommes furent attribuées aux réalisateurs. Le montant des droits de diffusion varie en fonction de l'audience des chaînes de télévision, qui est inversement proportionnelle à leur réputation auprès des classes culturellement dominantes. En 2008, les scénaristes et réalisateurs se partageaient 225 euros pour chaque minute de leurs films diffusée sur TF1, contre 24 euros sur Arte¹⁶⁵. En 2007, pour un film d'une heure et quarante-cinq minutes, un réalisateur percevait au moins 9 450 euros en cas de diffusion sur TF1 et 1 008

¹⁶⁴ Voir J. Farchy, C. Rainette et S. Poulain, « Économies des droits d'auteur. II – Le cinéma », art cit. p. 9.

¹⁶⁵ Le montant des droits de diffusion télévisuelle n'est pas publié par les sociétés d'auteurs. On a trouvé ces données sur TF1 et Arte dans le rapport du Club des 13 : « Le milieu n'est plus un pont mais une faille » [en ligne], 2008, p. 179, disponible sur <http://www.larp.fr/dossiers/wp-content/uploads/2010/10/Rapport-du-Club-des-13-240308.pdf>, page consultée le 18 août 2017).

euros sur Arte. Sans surprise, ces inégalités de rémunérations renforcent les inégalités entre les cinéastes dominants et dominés. Dans l'échantillon, TF1 a cofinancé douze films d'un budget moyen de 16 millions d'euros pour lesquels les cinéastes avaient déjà gagné en moyenne 583 000 euros, tandis qu'Arte a cofinancé huit films aux budgets de trois millions d'euros en moyenne, qui avaient valu 128 000 euros à leurs réalisateurs. Les 19 films qui n'étaient pas cofinancés par une chaîne étaient coproduits avec de très petits budgets (680 000 euros en moyenne). Outre les droits télévisuels, les cinéastes les plus diffusés peuvent toucher des primes dont les montants s'élèvent parfois à plusieurs centaines de milliers d'euros (on l'a vu dans le cas de Florent Emilio Siri). Au moins une (petite) fraction des réalisateurs de films à gros budgets et/ou à grande diffusion touchent une fraction des recettes, soit sous forme de droits d'auteur, soit en tant que coproducteurs – leurs rémunérations en tant que producteurs étant inconnues et sans doute élevées étant donnés leurs avantages fiscaux. Dans les rares cas où les films sont rentabilisés, ces sommes sont sans doute très importantes.

Plus encore, les inégalités de richesses entre les cinéastes sont renforcées par des inégalités d'emploi. Les cinéastes les mieux financés et les plus riches sont aussi ceux qui tournent le plus souvent. Si l'on exclut les réalisateurs de premiers films, les réalisateurs de films à gros et très gros budgets avaient précédemment tourné 3,5 films sortis en salle à partir de 2000, contre 2,3 films pour les réalisateurs de films à budgets moyens et 2,2 films pour les réalisateurs de films à petits et très petits budgets – soit la catégorie où l'on trouve également le plus de réalisateurs de premiers films. Certains cinéastes tournent beaucoup plus que d'autres. Avant les films retenus pour l'analyse, Benoit Jacquot et François Ozon avaient tourné huit et dix films sortis en salles à partir de 2000. Ce dernier avait touché entre 100 000 euros et 400 000 euros de droits d'auteur pour chacun de ces films (hors salaires), ce qui porte ses rémunérations à plusieurs millions d'euros sur une décennie.

Mesurer avec plus de précisions les inégalités de richesse entre les cinéastes impliquerait de prendre en compte d'autres éléments difficiles à observer comme leurs activités parallèles (sans doute fréquentes pour les cinéastes les moins professionnalisés), leur patrimoine, leur taux d'imposition, les comptes en Suisse dont des réalisateurs comme Cédric Klapisch ont pu « hériter » et les comptes panaméens dont l'existence est parfois ignorée par leurs détenteurs mêmes, si l'on en croit un homologue espagnol du réalisateur de *L'auberge espagnole*, Pedro Almodóvar¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Voir « Qui sont les Français présents sur la liste HSBC de titulaires de comptes en Suisse », *La Tribune*, 28 janvier 2014. Quatre longs-métrages de Cédric Klapisch sortis entre 2005 et 2013 lui avaient valu 1,05 millions d'euros de minima garantis, hors salaires et éventuels profits perçus en tant qu'auteur ou producteur et dirigeant

Les rémunérations du personnel de production des films

Les réalisateurs forment l'un des groupes professionnels les mieux rémunérés dans la chaîne de production cinématographique, avec les producteurs et les interprètes des premiers rôles. Le reste du personnel est moins ou beaucoup moins rémunéré. Les rémunérations de chaque catégorie de travailleur varient selon le budget des films. En conséquence, les hiérarchies de rémunérations ne sont pas strictement homologues aux hiérarchies de prestige entre les métiers du cinéma.

En moyenne, les réalisateurs sont de loin les mieux rémunérés des coauteurs. Ce phénomène n'apparaît pas dans les études de la SACD et du ministère de la Culture qui comparent les rémunérations par poste, agrègent les rémunérations des cinéastes en tant que scénaristes et celles de leurs coscénaristes et ne prennent pas en compte les salaires des réalisateurs. Pour mesurer les inégalités de rémunération entre les réalisateurs et les scénaristes, on a récolté les minima garantis versés aux scénaristes et coscénaristes du même échantillon de film que celui étudié précédemment. Un tiers des films a été scénarisé par le seul réalisateur, ce qui n'est jamais le cas des films à très gros budgets et ce qui est le cas de la majorité des films à petits et très petits budgets. Lorsque les réalisateurs ne sont pas les seuls auteurs du scénario, leurs rémunérations sont deux à trois fois supérieures aux droits d'auteurs attribués aux autres coscénaristes et trois fois supérieures à celles du coscénariste le mieux rémunéré (voir le tableau 9.5). Cette inégalité s'observe quel que soit le budget des films. Seulement trois scénaristes ont été mieux rémunérés que les réalisateurs de leurs films : Luc Besson (*Taken 2*), Elisabeth Perceval (*Low Life*) et Nadine Naous (*Héritage*). Dans 15 cas sur 84, la rémunération du cinéaste est plus de cinq fois supérieure à celle du coscénariste le mieux rémunéré.

Comme celles des cinéastes, les rémunérations des (co)scénaristes sont extrêmement inégales et varient en fonction des budgets des films (voir le tableau 9.6). Dans l'échantillon, les (co)scénaristes les mieux rémunérés (hors réalisateur) ont perçu entre mille et un million d'euros. La rémunération médiane des 148 contrats de coscénaristes était de 32 250 euros. 50 d'entre eux n'avaient pas touché plus de 20 000 euros pour un film. 39 d'entre elles et eux avaient perçu au moins 100 000 euros.

de la société Ce qui me meut. Voir aussi Frédéric Strauss, « Pedro Almodóvar sur les Panama Papers : "Ce fut horrible de voir mon nom surgir sur cette liste infâme », *Télérama*, 2 mai 2016. L'« infâme liste » des Panama Papers n'a pas choqué le monde du cinéma français au point de priver le cinéaste de la présidence du jury Festival de Cannes l'année suivante.

Les cinéastes sont également mieux rémunérés que les écrivains et les compositeurs auxquels la loi française accorde le statut d'auteur présumé. Selon une étude de la SACD, les adaptations de livres et de pièces comptaient pour un peu moins du tiers des films agréés par le CNC entre 2012 et 2014¹⁶⁷. Elles représentaient alors près de la moitié des films à gros budgets et moins du quart des films à petits budgets. Dans l'ensemble, les droits d'adaptations étaient inférieurs aux droits d'auteurs versés aux réalisateurs (hors salaire), à l'exception des films à très gros budgets (plus de quinze millions d'euros)¹⁶⁸. Les écrivains ne touchent généralement que la moitié des droits d'adaptation de leurs livres au cinéma, le reste des droits étant approprié par leurs maisons d'édition. En 2011, les sommes versés pour l'acquisition des droits musicaux étaient environ égales aux droits d'auteurs versés aux cinéastes en tant que réalisateurs¹⁶⁹. Largement inférieures à la rémunération globale des réalisateurs, ces sommes sont certainement réparties entre un grand nombre de compositeurs et d'interprètes.

Tableau 9.5. La part des rémunérations des scénaristes dans le budget des films

Budgets des films (€)	Nombre de films avec scénaristes	Proportion des films sans scénariste	Part du budget attribuée au réalisateur(-scénariste)	Part du budget attribuée au(x) scénariste(s) ne réalisant pas	Part du budget attribuée au scénariste le mieux payé ne réalisant pas
Très gros budgets (14 millions et plus)	11	0%	3,0%	2,0%	1,2%
Gros budgets (7 millions à 13 999 999)	21	25%	4,5%	1,5%	1,2%
Moyens budgets (4 millions à 6 999 999 euros)	23	21%	3,1%	1,4%	1,0%
Petits budgets (1,5 million à 3 999 999)	16	50%	4,6%	2,2%	1,6%
Très petits budgets (moins de 1,5 million)	13	59%	4,3% (données peu fiables)	1,9%	1,8%
Tous les films coécrits	84	36%	3,9%	1,7%	1,3%

¹⁶⁷ Voir « OPCA Cinéma 2015 », p. 7

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶⁹ Fanny Beuré, Caroline Jeanneau et Jessica Veyret, « Les coûts de production des films en 2011 », CNC, mars 2012, p. 29.

Tableau 9.6. Les inégalités de rémunérations entre scénaristes

Budgets des films (€)	Rémunération maximale du coscénariste le mieux payé (€)	Rémunération minimale du coscénariste le mieux payé (€)	Rémunération moyenne du coscénariste le mieux payé (€)
Très gros budgets (14 millions et plus)	1 000 000 Luc Besson <i>Taken 2</i>	99 000 Nathalie Carter <i>Thérèse</i> Desqueyroux	314 946
Gros budgets (7 millions à 13 999 999)	350 000 Florence Quentin <i>L'Oncle Charles</i>	9 000 Laurent Herbiet <i>Vous n'avez encore rien vu</i>	111 215
Moyens budgets (4 millions à 6 999 999 euros)	135 000 Jacques Maillot <i>La Mer à boire</i>	10 000 Claire Lemaréchal <i>La Vie d'une autre</i>	55 037
Petits budgets (1,5 million à 3 999 999)	100 000 Benoit Graffin <i>Quand je serai petit</i>	2 000 Patrick-Medhi Sadoun <i>Les Kaira</i>	47 418
Très petits budgets (moins de 1,5 million)	33 300 Marie-Claude Dazun <i>Mortem</i>	1 000 Pierre-Jean Bouyer <i>Eyes Find Eyes</i>	13 946

S'ils sont sans conteste les mieux rémunérés des coauteurs, les cinéastes ne sont pas toujours mieux payés que leurs collaborateurs. Ils semblent être parfois ou souvent moins bien rémunérés que les producteurs – ce qu'il est difficile d'évaluer avec précision. La plupart des films n'étant jamais rentabilisés, la majorité des dirigeants des sociétés de production cinématographique se rémunèrent essentiellement sous forme de salaires plutôt que de dividendes. Les rémunérations attribuées aux producteurs représentaient 5,1% du coût des films agréés par le CNC en 2011¹⁷⁰. Cette part était supérieure à celle attribuée aux cinéastes de l'échantillon et environ égale à la moitié des droits versés à tous les auteurs des films agréés en 2011. Mais les rémunérations des producteurs ne correspondent pas nécessairement à la seule rémunération du producteur délégué et peuvent inclure des « frais de structure » engagés dans la production du film. En outre, il est possible que ces sommes soient parfois partagées entre plusieurs producteurs.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 31.

Tableau 9.7. Les rémunérations des producteurs et des cinéastes¹⁷¹

Budgets (en euros)	Rémunérations moyennes des producteurs et « frais de structure » (en euros)	Part des rémunérations des producteurs dans le budget des films (en euros)	Part des rémunérations des cinéastes dans le budget des films (en euros)
Moins de 1 000 000	20 162	4,8%	Données peu fiables
de 1 000 000 à 2 499 999	103 012	5,7%	Données peu fiables
de 2 500 000 à 3 999 999	151 991	4,7%	4,4%
de 4 000 000 à 5 499 999	279 433	5,9%	3,2%
de 5 500 000 à 6 999 999	371 388	6,0%	3,1%
de 7 000 000 à 14 999 999	541 846	5,3%	4,5%
15 000 0000 et plus	1 385 861	6,0%	3,0%

Quel que soit le budget des films, la part que s'approprient les producteurs est relativement stable. Par conséquent, comme les rémunérations des cinéastes, celles des producteurs varient en fonction du budget des films (voir le tableau 9.7). Elles sont comprises entre quelques milliers ou dizaines de milliers d'euros pour les films à très petits budgets et plusieurs centaines de milliers d'euros ou plus d'un million d'euros pour les films à gros et très gros budgets. Les données agrégées du CNC ne permettent pas d'évaluer avec précision les inégalités de rémunérations entre les producteurs et les cinéastes. Il est probable que la part des budgets attribuée aux producteurs connaisse des variations comparables à celles des cinéastes, qui perçoivent entre 1% et 14% du budget des films de l'échantillon. Selon les films, des producteurs perçoivent certainement des sommes assez proches ou très inégales, que ce soit au profit du producteur ou du cinéaste.

Avec les cinéastes et les producteurs, les interprètes des premiers rôles se situent au sommet des hiérarchies de rémunération. Selon les chiffres du CNC, les rémunérations des interprètes représentaient 12,1% du coût des films produits en 2011¹⁷². Globalement, plus les budgets des films sont élevés, plus les dépenses d'interprétation sont élevées et plus augmente leurs poids dans le budget du film. En 2011, les dépenses d'interprétations représentaient 5,5% du coût des films aux budgets inférieurs à 1 million d'euros, 7,4% du coût des films aux budgets allant de 1 à 2,5 millions d'euros, 15% du coût des films aux budgets compris entre 5,5 et 7 millions d'euros et 13% du coût des films aux budgets supérieur à sept millions d'euros. En

¹⁷¹ Les données sur les cinéastes sont celles de notre échantillon. Les rémunérations des producteurs sont celles du CNC. Voir *Ibid.*, p. 18-27.

¹⁷² Voir *Ibid.*, p. 20-26 et 32-33.

2011, les interprètes de rôles principaux ont perçu 63,7% des dépenses attribuées aux interprètes, soit 7,7% des budgets de l'ensemble des films. Ces dépenses sont supérieures aux rémunérations des producteurs qui représentent 5,1% de ces mêmes budgets et supérieures à celles des cinéastes (3,8% des budgets des films à plus de 1,5 millions d'euros de l'échantillon). Le nombre d'interprètes principaux variant vraisemblablement d'un à cinq environ, leurs rémunérations peuvent être égales ou supérieures à celles des cinéastes.

Il est probable que les inégalités de rémunérations entre les cinéastes et les interprètes des premiers rôles varient grandement selon les films et la popularité de chacun. Les acteurs et les actrices français les plus populaires et les plus riches sont mieux rémunérés que les cinéastes¹⁷³. Pour le film *Eyjafjallosjökull*, Dany Boon a perçu un cachet de 3,5 millions d'euros tandis que son scénariste-réalisateur, peu connu, ne touchait que 190 000 euros de minima garantis. Pour son rôle dans *Astérix et Obélix...*, Gérard Depardieu a perçu deux millions d'euros, soit 500 000 euros de plus que le réalisateur du film, qui était le mieux rémunéré de l'échantillon. Gad Elmaleh a touché 500 000 euros pour *Le Capital* (100 000 euros de plus que le très consacré Costa-Gavras) et 1,5 millions d'euros pour *Un bonheur n'arrive jamais seul* (contre 1,1 million d'euros de plus que le réalisateur James Huth). Pour les *Saveurs du palais*, Catherine Frot a touché environ trois fois plus d'argent que le réalisateur Christian Vincent. Comme les réalisateurs, les acteurs et les actrices les plus populaires peuvent aussi toucher des primes en cas de succès et être rémunérés en tant que coproducteurs. Gérard Depardieu a par exemple obtenu 10% des recettes de *L'Homme qui rit*, une part égale à celle du réalisateur une fois son minimum garanti remboursé. Pour *Le Prénom*, Patrick Bruel avait obtenu une prime de 0,45 centime par entrée au-delà de deux millions d'entrées, ce qui lui a valu un bonus de 585 000 euros. Les acteurs et actrices cités comptaient parmi les dix interprètes français les mieux payés pour des films sortis en salle en 2012. Les 61 acteurs et actrices les mieux payés pour un ou plusieurs films sortis en salles cette même année avaient gagné au moins 150 000 euros, ce qui était le cas d'au moins 65 cinéastes de l'échantillon (hors primes, droits télévisuels et parts des recettes ou profits nets).

Les rémunérations très élevées des cinéastes, des producteurs et des stars sont rendues possibles par les rémunérations bien inférieures du reste du personnel cinématographique. Pour les films agréés par le CNC en 2011, les interprètes recevaient 25,8% des dépenses de

¹⁷³ Voir les palmarès annuels du *Figaro*. Les données suivantes proviennent de son édition 2011 : Lena Lutaud, « Le palmarès 2013 des acteurs les mieux payés » [en ligne], *Le Figaro*, 19 février 2013, disponible sur <http://www.lefigaro.fr/cinema/2013/02/18/03002-20130218ARTFIG00622-le-palmares-2013-des-acteurs-les-mieux-payes.php> (page consultée le 16 août 2017).

personnel, les auteurs 24%, les producteurs 11,2%, et le reste du personnel, bien plus nombreux, 38,1%¹⁷⁴. Pour un même film, les revenus des « techniciens » et « ouvriers » sont toujours inférieurs à ceux des coauteurs et interprètes de premiers rôles, à l'exception peut-être de quelques techniciens mieux rémunérés que des scénaristes. Dans ses études annuelles sur les coûts de production des films, le CNC ne détaille pas les rémunérations de chacun des métiers, qui sont regroupées au sein de différents postes. Ces postes, comme celui du « son » et des « costumes », incluent généralement plusieurs personnes aux positions éloignées dans les hiérarchies de prestige, de pouvoir et de rémunération.

Les salaires minima prévus dans la convention collective donnent un ordre idée des inégalités de rémunération entre ces métiers et de leurs principes de hiérarchisation (voir le tableau 9.8). Les réalisateurs disposent du salaire minimum le plus élevé. Ils sont suivis par des techniciens comme les directeurs de la photographie, les chefs décorateurs et les chefs monteurs, dont les salaires minima sont compris entre un peu moins de la moitié et quasiment autant que celui du cinéaste. Ces techniciens les mieux rémunérés sont les collaborateurs principaux du réalisateur et du producteur sur les tournages. Ils sont aussi chargés de la direction de départements contribuant à la production de composantes des films visibles à l'écran et variables selon les films (la photographie, le montage, les décors, le son etc.). Ils sont aussi ceux qui disposent de compétences techniques qui peuvent être certifiées par une formation et une expérience professionnelle assez longue et souvent sanctionnée par un diplôme. Plusieurs de ces métiers, comme celui de directeur de la photographie et de monteur, sont enseignés dans l'école de cinéma la plus prestigieuse, la Fémis. A l'autre extrême des hiérarchies de rémunération, on trouve un personnel subalterne, à la formation moins longue et prestigieuse et qui ne collabore pas directement avec le cinéaste voire avec les responsables de départements. On trouve aussi des métiers moins spécialisés comme ceux de coiffeuse, de couturière et d'assistant comptable. Certains de ces métiers comptent parmi les plus féminisés. Les scriptes les assistantes scriptes, qui comptaient 96% de femmes entre 2009 et 2014, disposent de salaires minima de 1 217 euros et 472 euros par semaine¹⁷⁵. Les costumières et habilleuses (88% de femmes) et les coiffeuses et maquilleuses (74% de femmes) se situent également aux positions intermédiaires et inférieures des hiérarchies de la convention collective. Entre ces deux extrêmes, on trouve des sous-chefs, des assistants de chefs de département, le personnel assigné

¹⁷⁴ F. Beuré, C. Jeanneau et J. Veyret, « Les coûts de production des films en 2011 », p. 29-30.

¹⁷⁵ Voir Aude Barallon, Carole Perrault, Fanny Beuré et Benoît Danard, « La place des femmes dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle », CNC, février 2017, p. 53-67.

à un nombre limité de machines et des personnes aux métiers proches d'artisans d'autres secteurs (serruriers, menuisiers etc.).

Une étude du CNC sur les films agréés en 2006 permet d'évaluer les rémunérations réelles par film de techniciens et d'ouvriers plus ou moins hauts placés dans les hiérarchies professionnelles (voir le tableau 9.9)¹⁷⁶. Les différences de rémunération horaire entre les groupes professionnels de techniciens et ouvriers étaient assez proches de celles prévus par la convention collective du cinéma¹⁷⁷. En moyenne, un assistant monteur gagnait 20,9 euros par heure de travail, un cadreur 38,5 euros, un chef décorateur 51,3 euros et un chef opérateur 61,2 euros. Mais les inégalités de rémunérations par films étaient bien plus conséquentes en raison d'inégalités de temps de travail¹⁷⁸. En moyenne, un chef constructeur travaillait presque trois fois plus longtemps pour un film qu'un peintre (354 heures contre 131 heures). Le temps de travail d'un directeur de production (674 heures) était plus de deux fois supérieur à celui d'un chef maquilleur (327 heures) et près de trois fois supérieur à celui d'un cadreur (234 heures). Sous l'effet cumulé des inégalités de salaire horaire et de temps de travail, les rémunérations des techniciens et ouvriers variaient de un à dix pour un film d'un budget égal¹⁷⁹. Un chef décorateur percevait une rémunération environ dix fois supérieure à celle d'un peintre et un chef opérateur gagnait deux fois plus d'argent que son premier assistant. Comme celles des cinéastes, les rémunérations des techniciens varient en fonction du budget des films. Selon qu'ils travaillaient pour un film à très petit budget ou à très gros budget, un secrétaire de production gagnait en moyenne 2 312 euros ou 24 201 euros et un chef monteur 5 101 euros ou 23 260 euros. Le plus souvent, les rémunérations moyennes des travailleurs d'un même métier varient de 1 à 10 en fonction des budgets de leurs films. Ces variations sont d'amplitude moindre que celles des rémunérations des cinéastes, qui varient plutôt de 1 à 20.

¹⁷⁶ Voir Benoît Danard, Antoine Trotet, Cindy Pierron, « Rémunérations des ouvriers et des techniciens dans la production cinématographique », CNC, octobre 2007.

¹⁷⁷ Voir *Ibid.*, p. 14 et 17.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 13 et 16. Basés sur des déclarations, ces chiffres doivent être considérés avec prudence en raison de possibles fraudes permettant de maximiser les indemnités chômage.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 12-18.

Tableau 9.8. Les salaires minima des techniciens et ouvriers du cinéma

Métiers	Salaire hebdomadaire minimum prévu par la convention collective
Réalisateur	2 852,34
Directeur de la photographie ; technicien réalisateur 2e équipe ; directeur de production ; chef décorateur ; créateur de costumes	Entre 2 605,56 et 2 536,47
Cadreur ; chef costumier ; chef opérateur du son ; bruiteur ; mixeur ; ensemblier décorateur ; superviseur d'effets physiques ; conseil technique à la réalisation ; cadreur ; chef monteur ; chef monteur son ; chef constructeur ; 1er assistant à la distribution des rôles ; coordinateur de post-production ; régisseur général ; 1er assistant réalisateur	Entre 1 810,91 et 1 378,53
1er assistant décorateur ; ensemblier ; 1er assistant opérateur ; technicien d'appareils télécommandés (prises de vues) ; administrateur de production ; chef sculpteur de décors ; chef menuisier de décors ; chef staffeur de décors ; chef serrurier de décors ; chef maquilleur ; 2e assistant décorateur ; infographiste de décors ; illustrateur de décors ; chef tapissier ; régisseur d'extérieurs ; chef d'atelier costumes ; chef coiffeur ; Peintre d'art de décors ; scripte	Entre 1 336, 20 et 1 216,66
Assistant opérateur du son ; assistant bruiteur ; assistant mixeur ; assistant effets physiques ; chef peintre de décors ; Photographe de plateau ; accessoiriste de plateau ; accessoiriste de décors ; animatronicien ; chef machiniste de construction ; chef électricien de construction ; sculpteur de décors ; menuisier tourpilleur de décors ; maquettiste de décors ; sous-chef menuisier de décors ; sous-chef staffeur de décors ; chef machiniste de prises de vue ; chef électricien de prises de vues	Entre 1 185,42 et 1 121,81
Peintre en lettres de décors ; peintre faux bois et patine décors ; serrurier de décors ; menuisier-traceur de décors ; staffeur de décors ; sous-chef peintre de décors ; sous-chef machiniste de décors ; sous-chef électricien de décors ; peintre de décors ; menuisier de décors ; conducteur de groupe	Entre 1 057,98 et 1 002,33
2e assistant réalisateur ; chargé de la figuration ; répétiteur ; responsable des enfants ; régisseur adjoint cinéma ; administrateur adjoint ; 2e assistant opérateur ; 1er assistant monteur ; sous-chef machiniste de prise de vues ; sous-chef électricien de prises de vues ; costumier ; couturier, teinturier patineur costumes ; coiffeur ; assistant maquilleur ; machiniste de construction ; électricien de construction ; maçon de décors ; machiniste de prises de vues ; électricien de prises de vues ; secrétaire de production	De 834,76 à 985, 92
Auxiliaire de réalisation ; technicien retour image ; assistant scripte ; assistant au chargé de la figuration ; assistant comptable de production ; auxiliaire de régie ; 3e assistant décorateur ; 2e assistant monteur	471,9

Les rémunérations par film des techniciens et ouvriers sont très inférieures à celles des cinéastes. Pour un film à très gros budget, les techniciens dont les métiers sont les plus prestigieux et les mieux rémunérés gagnaient entre 23 000 euros (un chef monteur) et plus de 100 000 euros (un directeur de production), contre 750 000 euros pour un réalisateur-scénariste, sans compter que ce dernier perçoit des droits télévisuels et une éventuelle part des recettes. Toujours pour un film à très gros budget, les employés les moins bien rémunérés gagnaient en moyenne entre 5 000 et 10 000 euros. Pour un film à petit ou très petit budget, tandis qu'un

réalisateur gagne quelques dizaines de milliers d'euros, la plupart des ouvriers et techniciens en gagnent moins de 5 000.

Tableau 9.9. Rémunérations par film de 25 métiers de techniciens et d'ouvriers du cinéma en 2006

Métiers	Budgets des films						Ensemble
	Moins de 1 million d'euros	1 à 2,5 millions d'euros	2,5 à 4 millions d'euros	4 à 7 millions d'euros	7 à 15 millions d'euros	Plus de 15 millions d'euros	
Directeur de production	8 872	18 424	25 556	45 377	61 278	106 053	37 723
Chef décorateur	6 040	10 095	19 611	28 098	30 103	90 107	26 013
Chef opérateur	4 756	12 988	22 931	27 786	53 217	53 917	23 207
Régisseur général	5 225	7 322	18 019	20 589	29 373	31 669	17 263
Chef monteur	5 101	7 649	12 639	29 913	32 619	23 260	16 557
1er assistant réalisateur	4 125	8 922	16 312	21 190	23 918	32 475	16 404
1er assistant décorateur	1 698	6 219	13 221	17 265	15 844	30 116	13 844
Ingénieur du son	3 563	8 048	14 083	19 458	21 415	29 124	13 242
Sous-chef machiniste	1 200	4 682	8 660	7 161	14 088	26 143	11 269
Chef machiniste	2 638	4 646	10 498	15 979	15 670	34 511	11 116
Chef constructeur	500	1 535	10 152	9 985	11 367	30 009	11 022
Chef électricien	2 993	5 120	9 414	16 132	21 268	17 843	10 882
Sous-chef électricien	2 700	1 091	6 295	12 069	14 249	22 961	10 446
Secrétaire de plateau	2 312	5 276	9 538	12 508	17 214	24 201	10 368
Machiniste	910	3 178	7 040	9 878	14 334	17 877	10 142
Assistant monteur	2 227	5 630	7 137	14 800	17 887	16 721	9 957
1er assistant opérateur	3 405	4 848	9 668	12 905	17 132	16 476	9 905
Electricien	1 453	4 462	8 161	11 130	17 285	16 298	9 377
Chef maquilleur	2 624	4 532	8 661	13 049	14 005	16 806	9 087
Cadreur	1 177	NSP	6 166	1 886	23 044	11 682	9 020
Assistant du son	2 238	4 531	8 234	12 128	11 049	11 018	7 809
Ouvrier de construction	789	2 337	4 787	6 280	7 090	18 197	7 439
Conducteur de groupe	1 800	NSP	4 621	9 593	9 037	9 354	7 037
Menuisier	NSP	312	3 518	4 951	3 309	5 334	3 965
Peintre	NSP	1 077	2 109	3 313	2 026	9 725	2 831

On a donc vu que les différents métiers du cinéma étaient très inégalement rémunérés et que les travailleurs et travailleuses de chaque groupe professionnel étaient très inégalement payés selon qu'ils travaillent à la fabrication d'un film à petit ou à gros budget. Si l'on croise ces deux facteurs de différenciation des rémunérations du personnel, on constate que les inégalités de rémunération entre travailleurs et travailleuses du cinéma ne sont pas réductibles ni homologues aux hiérarchies interprofessionnelles. Si les cinéastes sont globalement mieux

rémunérés que les coscénaristes principaux, les coscénaristes de films à gros budgets gagnent souvent davantage d'argent que les réalisateurs et réalisatrices de films à petits budgets. Le coscénariste de *Bowling*, Jean-Marie Duprez, a gagné 100 000 euros, une somme proche de la moyenne pour le coscénariste principal d'un film à gros budget. Cette somme était l'équivalent des droits d'auteur et du salaire accordés à Anne Fassio pour la réalisation et l'écriture de *Ma bonne étoile*, au budget inférieur à celui de *Bowling*. Le même scénariste a également été mieux rémunéré qu'une cinquantaine des cinéastes de l'échantillon. Sa rémunération était proche de celle d'un directeur de production ou d'un chef décorateur de film à très gros budget. Les rémunérations des scénaristes et directeurs de production de films à très gros budgets peuvent être plusieurs fois supérieures à celles de cinéastes et même de producteurs de longs-métrages à très petits budgets. Pour prendre un exemple extrême, l'écriture et la réalisation de *Tu seras un homme* ont valu à Benoit Cohen environ 7 000 euros de salaires et de droits d'auteur, soit ce qu'ont pu gagner en 2006 un ouvrier de construction pour un film à gros budget, un sous-chef machiniste pour un film à budget moyen et un régisseur général pour un film à petit budget.

Les inégalités de richesses entre les métiers et les travailleurs du cinéma sont bien plus difficiles à mesurer que leurs écarts de rémunération par film. Ces inégalités sont d'abord structurées par des inégalités d'emploi. L'écriture, le développement, la recherche de financement et la production d'un film occupent généralement les cinéastes pendant plusieurs années. En revanche, les producteurs et scénaristes peuvent produire et écrire plusieurs films à la fois et le reste du personnel peut et doit souvent participer à plusieurs productions tous les ans. Quelques scénaristes réputés de l'échantillon ont coécrit plusieurs films sortis en 2012. Gilles Taurand en a coécrit trois pour 280 000 euros, soit une somme proche de celles des rémunérations de réalisateurs de films à gros budgets. En outre, les membres de chaque groupe professionnel sont très inégalement exposés au chômage. On a vu au moins que les réalisateurs dominants tournaient plus souvent que les réalisateurs dominés. Les projets de films de ces derniers peuvent être préparés pendant des années sans aboutir. La durée des carrières varie aussi selon les métiers. Celles des cinéastes se limitent souvent à quelques films, voire à un seul. Celles des interprètes peuvent être relativement courtes, y compris pour les acteurs à succès, surtout lorsqu'il s'agit des actrices, qui sont les plus exposées au coût du vieillissement (les rôles de femmes âgées sont plus rares que ceux d'hommes âgés)¹⁸⁰.

La pluriactivité des travailleurs et travailleuses est un autre facteur d'inégalités économiques. Les acteurs et actrices les plus riches passent fréquemment à la réalisation et à la

¹⁸⁰ Sur le cas américain, voir A.E. Lincoln et M.P. Allen, « Double Jeopardy in Hollywood », art cit.

production, ce qui peut accroître considérablement leurs revenus. Alain Chabat, qui est l'un des cinéastes les mieux payés de l'échantillon, avait débuté comme acteur et poursuivait cette activité. Il a gagné deux millions d'euros en tant que scénariste, réalisateur et interprète principal du *Marsupilami*¹⁸¹. Dany Boon, qui était l'acteur le mieux payé de 2012 (3,6 millions d'euros pour deux films) avait fait fortune peu avant en interprétant et réalisant *Bienvenue chez les ch'tis*, qui lui valut 26 millions d'euros de primes et 20% des profits générés par le film¹⁸². Les sociétés de production qu'il a fondées en France et aux Etats-Unis produisent des films tournés par d'autres cinéastes. Des cinéastes plus dominés complètent leurs revenus en occupant des postes de techniciens sur d'autres tournages, en tournant pour la télévision, en enseignant dans des écoles de cinéma voire en travaillant dans d'autres secteurs.

Les inégalités de richesse entre les métiers sont encore creusées par leurs rémunérations complémentaires. Les auteurs, producteurs et acteurs dominants gagnent une part des profits générés par leurs œuvres antérieures. Ces sommes sont sans doute très élevées pour ceux dont les films ont été rentabilisés et sont souvent diffusés à la télévision. En majorité, les travailleurs sont salariés et ne perçoivent rien de ces profits aux montants bien supérieurs à leurs indemnités de chômage. Les professionnels les plus riches peuvent aussi compter sur les revenus du patrimoine qu'ils ont pu accumuler à la faveur de millions d'euros gagnés en quelques mois ou années. Les revenus de cinéastes peu reconnus peuvent être complétés par des aides à l'écriture, comme celles attribuées par le CNC.

Pour finir, la richesse des cinéastes et du reste du personnel varie en fonction de celle de leur entourage. On trouve parmi l'élite économique du cinéma français des descendants de grandes fortunes, comme Jérôme Seydoux et Nicolas Seydoux, qui ont hérité de patrons d'entreprises pétrolières et bancaires avant de présider deux des plus grandes sociétés cinématographiques françaises, Gaumont et Pathé. La petite fille du premier est une actrice à succès et la fille du second a présidé Gaumont. Parmi les cinéastes français les mieux rémunérés de l'échantillon, on trouve des enfants (et ayants droit) de cinéastes à succès comme Jacques Audiard (fils de Michel Audiard) et Jean Becker (fils de Jacques Becker). On trouve également dans l'échantillon le fils de Jean Becker, Louis Becker, qui héritera peut-être d'une fraction du million d'euros gagné par son père pour *Bienvenue parmi nous*. Les héritiers aussi fortunés sont sans doute moins nombreux, au moins proportionnellement, parmi les techniciens et ouvriers du cinéma.

¹⁸¹ Voir L. Lutaud, « Le palmarès 2013 des acteurs les mieux payés », art. cit.

¹⁸² *Ibid.*

Sans que l'on puisse le mesurer ici, l'addition de tous ces facteurs amplifie sans doute considérablement les inégalités entre les acteurs, les auteurs et les producteurs multimillionnaires qui constituent l'élite du cinéma français et le reste de la force de travail aux rémunérations plus proches de cadres, de professions intermédiaires, d'employés et d'ouvriers d'autres secteurs, ou encore des stagiaires non rémunérés et du personnel bénévole de films amateurs par défaut. L'écriture et la réalisation d'un long-métrage de fiction procurent à quelques personnes plusieurs millions d'euros en quelques mois et permettent à d'autres de gagner pour quelques semaines ou années les mêmes revenus que des cadres d'autres secteurs. Les cinéastes se répartissent sur un continuum allant des rares multimillionnaires à un bien plus grand nombre de personnes à la condition plus proche de la fraction économiquement dominée des classes dominantes. Les cinéastes ou aspirants cinéastes les plus dominés sont bien plus nombreux que ne le suggèrent cette étude, qui a exclu les documentaristes, les courts-métragistes, les cinéastes expérimentaux, les pornographes et les « amateurs ». S'ils sont globalement mieux rémunérés que la plupart des travailleurs et travailleuses du cinéma, les cinéastes sont parfois ou souvent moins bien rémunérés et moins riches que des personnes exerçant des métiers moins prestigieux. Un réalisateur ayant tourné un ou deux films peu vus en salles est sans doute beaucoup moins riche que les chefs opérateurs, monteurs et directeurs de production les plus réputés et occupés.

Le fait que les cinéastes ne soient pas toujours mieux rémunérés que les producteurs et les acteurs et actrices de premiers rôles alimente l'insatisfaction et les revendications économiques des cinéastes qui se considèrent comme les auteurs et les sources de la valeur des films. L'opposition de cinéastes aux revendications économiques des techniciens est favorisée par le fait que les réalisateurs sont parfois moins bien rémunérés et moins riches que des techniciens qui travaillent pour des productions mieux financées et plus rentables. Ainsi, les inégalités économiques du cinéma expliquent que dans leurs luttes autour du partage de l'argent généré par les films, les cinéastes puissent s'allier avec les autres membres de leurs professions contre d'autres groupes professionnels, ou alors avec les membres d'autres groupes professionnels aux positions proches dans le champ du cinéma. Cette contradiction est au fondement de leurs divisions au sujet de la convention collective, lors de laquelle une minorité d'entre eux opposèrent une logique de « lutte des classes » (cinématographiques) à une majorité privilégiant une logique de corps professionnel dominant.

En résumé, la légitimité qu'accordent les cinéastes au droit de propriété des films dépend de l'ajustement de ces normes à leurs conceptions de la division du travail cinématographique légitime. Ils apprécient leurs droits au regard de leur conformité et de leur contribution au pouvoir symbolique, professionnel et économique des réalisateurs. Du point de vue des cinéastes français, les normes les plus légitimes du droit d'auteur sont la définition juridique de l'auteur de film et le droit moral, qui représentent et sont susceptibles de renforcer leur prestige et leur pouvoir par rapport à d'autres groupes professionnels et aux profanes (spectateurs, pirates, publicitaires etc.). Ces normes du droit d'auteur contribuent à la solidarité des cinéastes français pour la défense de leurs propriétés. En revanche, les normes économiques du droit d'auteur font l'objet d'appréciations contrastées et antagonistes. Défendue par de nombreux cinéastes et par toutes leurs organisations, l'appropriation d'une part des profits générés par les films – la « rémunération proportionnelle » – est dénoncée par quelques réalisateurs économiquement dominés, parfois au nom des valeurs anti-commerciales du « cinéma d'auteur ». Des cinéastes économiquement dominants ou dominés dévalorisent le droit d'auteur par rapport à d'autres modes de rémunération comme le statut de patron, le salariat et le copyright. Comme le droit d'auteur, ces modes de rémunération sont appréciés en fonction de leurs avantages économiques, mais aussi de leurs contributions au pouvoir et au prestige des cinéastes par rapport au reste du personnel. Le salariat et le copyright sont ainsi dévalorisés en tant que symboles et causes possibles de la subordination des cinéastes.

Les principaux déterminants du rapport des cinéastes au droit de propriété des films et de ses variations sont donc leurs positions dans la division du travail cinématographique et ses hiérarchies de pouvoir, de prestige et d'argent. Selon qu'ils se considèrent ou non comme des auteurs, les réalisateurs n'accordent pas la même légitimité à la propriété des films. Les discours des cinéastes à l'égard de leur statut d'auteur et de propriétaire montrent qu'ils se considèrent comme des auteurs pour les mêmes raisons que leurs prédécesseurs des années 1920 à 1950. On résumera les conditions d'émergence et de reproduction des auteurs de films dans la conclusion générale. L'enquête montre aussi que le rapport des cinéastes français au droit d'auteur de leur pays dépend de leur position dans la division internationale du travail cinématographique : ils apprécient leur droit national par comparaison à un droit américain qu'ils valorisent ou dévalorisent en tant que symbole et composante d'un cinéma mondialement dominant.

Les luttes économiques des cinéastes et leurs visions du partage de l'argent montrent l'interdépendance entre les hiérarchies symboliques et les hiérarchies économiques du cinéma.

Individuellement et collectivement, les cinéastes apprécient et négocient leurs rémunérations en fonction de celles des autres groupes professionnels et des contributions de chacun de ces groupes à la valeur des films. On a vu comment les cinéastes invoquaient leur qualité d'auteur pour défendre des normes et accords professionnels servant leurs intérêts économiques. Plus fondamentalement, ils doivent leur position dominante dans les hiérarchies économiques au fait d'être assimilés à des auteurs et à leur appropriation des tâches et du pouvoir leur permettant d'être définis comme tels. L'attribution de la valeur des films aux auteurs et les droits obtenus par ces derniers se traduisent aussi par de fortes inégalités de richesse entre cinéastes. Ces inégalités contribuent à leurs divisions dans des luttes professionnelles comme celles portant sur le téléchargement illégal ou sur les conventions collectives, dans lesquelles ils peuvent être tiraillés entre une logique de corps professionnel dominant et une logique de classe économiquement dominée.

Au passage, les grands absents des discours des cinéastes sur leurs droits de propriété sont « le » droit et l'Etat. Tout au plus a-t-on pu observer quelques appels au respect de la loi de la part de cinéastes très investis au sein des organisations professionnelles. Ce qui fonde en dernier ressort la légitimité du droit d'auteur aux yeux des cinéastes, ce n'est ni la loi, ni l'Etat, ni une quelconque « cité »¹⁸³, c'est le cinéma (c'est-à-dire eux-mêmes). C'est là une autre manifestation, non pas de l'indépendance, mais de l'autonomie du cinéma et de ses normes par rapport aux normes juridiques et aux relations sociales réifiées et personnifiées à l'aide du mot Etat. Pour le dire autrement, dans le cadre de l'activité cinématographique et au moins du point de vue d'une fraction des cinéastes, le détenteur légitime du monopole de la violence symbolique n'est pas l'Etat, mais le cinéma et ceux qui s'en estiment les créateurs¹⁸⁴.

¹⁸³ Sur les idéaux-types de discours justificateurs nommés « cités », voir Luc Boltanski et Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.. Pourquoi disperser dans des cités les pièces de la maison cinéma qui les abrite toutes ?

¹⁸⁴ Sur l'Etat comme monopole de la violence symbolique (légitime), voir Pierre Bourdieu, *Sur l'Etat. Cours au Collège de France. 1989-1992*, Paris, Le Seuil, 2012..

Conclusion. Qu'est-ce qu'un auteur (de cinéma) ?

L'étude des luttes au sujet du droit de propriété cinématographique nous a permis d'analyser plus généralement l'appropriation des films par des auteurs et ses relations avec la division du travail cinématographique. On résumera d'abord ce qui a été montré des processus de codification de la propriété cinématographique et d'appropriation des films par des auteurs, en revenant sur leurs indépendances et en soulignant les rapports de domination qui les traversent et les constituent. Cette conclusion insistera ensuite sur ce que doit l'existence des auteurs aux critiques et aux cinéphiles.

Les auteurs du droit de propriété cinématographique

Les luttes de définition du droit de propriété des films avaient pour enjeu la répartition de l'argent, du pouvoir et de la reconnaissance entre les prétendants au statut d'auteur et plus généralement l'ensemble du personnel cinématographique. Quels furent les déterminants des droits de propriété des auteurs de films ? Pour quelles raisons ces droits varient-ils en France et aux Etats-Unis ? Quel rôle joue le droit dans l'appropriation des films, le partage de la valeur et la division du travail cinématographique ?

Les normes françaises et américaines de la propriété cinématographique ont été triplement déterminées. Elles le furent d'abord par le droit préexistant de la propriété littéraire et artistique dont les normes ont été étendues et ajustées au cinéma. Les participants aux négociations sur le droit d'auteur et sur le copyright élaborèrent et légitimèrent leurs revendications en référence à des normes juridiques, à savoir le droit applicable dans leur pays, des conventions internationales, des lois étrangères et des interprétations de ces normes proposées par la jurisprudence et par la doctrine. La coexistence de diverses normes nationales et internationales a encouragé et servi à justifier les révisions du droit national et international.

Deuxièmement, les droits des auteurs de films ont été déterminés par la division du travail cinématographique, ses hiérarchies professionnelles, les rapports de domination qui les sous-tendent et les finalités économiques et culturelles du travail cinématographique. Les producteurs, les scénaristes et les réalisateurs se sont investis dans ces luttes afin de maximiser leur pouvoir professionnel, leurs revenus et leur reconnaissance. Les prétendants au statut d'auteur et les juristes ont justifié leurs revendications juridiques au nom de représentations antagonistes de l'auteur, de la division du travail cinématographique, des films et de leur valeur.

Ajustées aux revendications juridiques des auteurs de films, ces représentations concurrentes de la division du travail cinématographique étaient aussi le produit de la position des producteurs, des scénaristes et des réalisateurs dans la division du travail cinématographique, de leurs luttes pour faire reconnaître leur qualité d'auteur dans la presse et sur leurs lieux de travail, ainsi que des représentations de la division du travail cinématographiques promue par d'autres acteurs comme les critiques et cinéphiles via leur usage de la fonction-auteur. Les propositions de normes concernant la propriété cinématographique furent également discutées et définies au regard de leurs effets supposés sur la production des films et sur leur valeur, comme lorsque le droit moral des auteurs fut limité ou non codifié au regard des risques de ruine économique dramatisés par les producteurs, ou lorsque le scénaristes et les réalisateurs défendirent leur droit moral en dramatisant les effets sur le cinéma, la culture et la civilisation du non-respect de leur volonté et de leurs préférences en matière de couleur, de noir et de blanc.

Troisièmement, les normes de la propriété cinématographique ont été structurées par le travail, les intérêts, les relations et les rapports de force entre les personnes et les groupes participant à sa codification, c'est-à-dire à l'intermédiation entre les normes juridiques et les pratiques cinématographiques. La codification du droit d'auteur et du copyright a été opérée par des experts de la propriété littéraire et artistique, des représentants d'organisations professionnelles du cinéma, des fonctionnaires d'administrations intervenant dans la production cinématographique (ou susceptible de le faire) et des professionnels de la politique. Ces acteurs sont intervenus à la faveur des compétences et du pouvoir qu'ils avaient accumulé dans les champs juridique, cinématographique, administratif et politique. Dans ces négociations, leur pouvoir dépendait à la fois de la reconnaissance qu'ils avaient acquise dans leurs champs et de leurs alliances et convergences d'intérêts avec les acteurs des mêmes champs et d'autres champs.

Par conséquent, les rapports de pouvoir de l'espace de négociation du droit de propriété cinématographique réfractent les rapports de force professionnels du cinéma. Les groupes professionnels qui ont pu prétendre au statut d'auteur et de propriétaire de film occupaient les positions dominantes de la division du travail cinématographique, que ce soit en terme de revenu, de reconnaissance par les instances de consécration, ou de pouvoir sur leurs lieux de travail. Comme on l'a montré précisément dans le cas des réalisateurs, les professionnels qui purent devenir porte-parole de leurs groupes ou intervenir en leur nom propre dans les luttes autour de la propriété des films le devaient au capital symbolique qu'ils avaient accumulé dans le cadre de leur activité cinématographique.

Pour autant, les hiérarchies professionnelles du cinéma ne se reflètent pas à l'identique dans l'espace de définition du droit de propriété des films. Dans cet espace, le pouvoir des groupes professionnels ne dépend pas seulement de son activité, mais aussi des soutiens qu'il peut obtenir de la part de juristes, de fonctionnaires et de professionnels de la politique. Ces soutiens sont favorisés par le capital économique et symbolique accumulé dans le cadre production cinématographique. Par exemple, la MPAA a pu imposer ses préférences juridiques en monnayant les services de lobbyistes et de juristes parmi les plus puissants Etats-Unis. La capacité des groupes professionnels à imposer leurs revendications juridiques dépend aussi de leurs convergences de vues et d'intérêts avec les acteurs d'autres champs. Ainsi, les réalisateurs et scénaristes français qui luttèrent pour obtenir un droit moral bénéficièrent du soutien de juristes attachés à cette norme, qu'ils associaient à une tradition française et qui renforçait leur pouvoir au sein de négociations internationales. Le pouvoir des porte-parole de groupes professionnels a également pour fondement les compétences, la reconnaissance et le capital social qu'ils accumulent au sein des sociétés d'auteurs et en représentant ces dernières auprès d'autres organisations, d'administrations d'Etat et de professionnels de la politique. Certains présidents et membres des conseils d'administration des sociétés d'auteurs ont pu accéder à ces fonctions à la faveur de leur expérience des luttes professionnelles. Les compétences et le capital social mobilisable dans les négociations professionnelles favorisent la concentration du pouvoir de représentation par des « militants » et surtout par les professionnels de la représentation professionnelle que sont les délégués généraux de sociétés d'auteur.

Des divisions naissent ou se nourrissent des décalages entre les rapports de force du cinéma et ceux des négociations professionnelles. La concentration du pouvoir de représentation des cinéastes a contribué à ce que ces sociétés soient accusées de « corporatisme » par des cinéastes peu investis au sein de ces organisations. La logique de représentativité des mobilisations de réalisateurs entre parfois en tension avec les inégalités de richesse et de reconnaissance entre les cinéastes, avec la coexistence de conceptions antagonistes de la valeur des films et du cinéma, ou encore avec les différentes orientations politiques des cinéastes. En France, la diversité des trajectoires, propriétés et intérêts des cinéastes français a ainsi contribué à l'éclatement de leurs représentation professionnelle entre diverses organisations. Aux Etats-Unis, la guilde des réalisateurs hollywoodiens suscite des critiques de la part de cinéastes économiquement dominés. Les revendications des sociétés d'auteur au sujet de la propriété des films, du droit moral des auteurs et de la répression du

téléchargement illégal ont été dénoncées par des cinéastes occupant des positions économiquement dominées et parfois symboliquement dominantes du champ du cinéma.

Cette étude de la codification de la propriété cinématographique et des luttes dont elle fait l'objet a permis de dépasser les explications culturalistes et nationalisées des différences entre le droit d'auteur français et le copyright américain. Si les règles des deux pays ont bien été élaborées en référence aux législations nationales préexistantes, les statuts juridiques d'auteur de film n'ont pas simplement été déduits de normes et principes préexistants du droit d'auteur et du copyright – qui sont loin d'être aussi antagonistes que ne le suggèrent certains travaux. Ces normes ne reflètent pas non plus des conceptions nationales de l'auteur de film ou des différences entre la division du travail cinématographique en France et aux États-Unis.

Les normes françaises et américaines diffèrent surtout en raison de l'inégale distribution du pouvoir économique, juridique et politique entre les organisations professionnelles des deux pays. Tout au long du siècle, les représentants des patrons des grandes sociétés de production hollywoodiennes purent imposer leurs revendications juridiques à la faveur du capital économique qui leur permettait de s'acheter les services de juristes et de lobbyistes parmi les plus puissants du pays. Le poids de leurs sociétés dans l'économie américaine et les usages politiques du cinéma étaient d'autres facteurs propices à ce qu'ils obtiennent le soutien de hauts fonctionnaires et de professionnels de la politique. Les organisations de scénaristes, de réalisateurs et d'autres travailleurs hollywoodiens étaient bien moins dotées en ressources économiques, juridiques et politiques, ce qui explique leur moindre succès à Washington et le fait qu'elles privilégient la négociation d'accords professionnels moins coûteux en dépenses de lobbying, moins contraignants pour leurs patrons, et plus rentables pour leurs guildes¹. En France, les rapports de force juridique, politique et économique entre les organisations de producteurs, de scénaristes et de réalisateurs étaient moins déséquilibrés. Les patrons des entreprises françaises étaient loin de disposer du même capital économique – et par extension des ressources juridiques et politiques – que ceux des entreprises américaines plus dominantes internationalement. Les organisations de scénaristes et de réalisateurs français disposaient quant à elles du capital symbolique de leurs membres et du soutien de juristes attachés au droit moral et à l'attribution du droit d'auteur à des personnes physiques plutôt que morales, notamment parce qu'ils pouvaient faire valoir ces caractéristiques du droit français et de la Convention de

¹ Pour les patrons et cadres dirigeants des sociétés hollywoodiennes, les conventions collectives ont pour avantage d'être renégociables régulièrement, de reposer sur un lien de subordination entre employeurs et employés, et d'assurer à leurs sociétés le monopole d'une fraction de la force de travail – les réalisateurs membres de la DGA ne pouvant travailler pour des sociétés non signataires des conventions.

Berne dans les luttes internationales qui les opposaient aux juristes américains. Plus équilibré qu'aux Etats-Unis, le rapport de force entre les sociétés d'auteurs et de producteurs français a conduit à ce que les scénaristes, les réalisateurs et les compositeurs français obtiennent le statut d'auteur et un droit moral, tandis que les producteurs renonçaient au statut d'auteur en contrepartie d'un contrôle de la diffusion des films, des rémunérations des auteurs et des conditions d'exercice du droit moral.

Par contraste avec des travaux méthodologiquement nationalistes, cette recherche a mis en lumière les dimensions internationales et transnationales des processus de définition des normes françaises et américaines de la propriété cinématographique. Les projets de lois des deux pays furent élaborés et justifiés en relation avec le développement du droit international de la propriété littéraire et artistique. Certains des juristes chargés d'écrire les lois françaises et américaines participaient aux négociations du droit international, où ils luttaient pour l'universalisation des législations de leurs pays. Les organisations professionnelles du cinéma sont également intervenues dans ces négociations internationales, que ce soit pour défendre le statut d'auteur et le droit moral de leurs membres ou pour promouvoir la répression des pratiques de téléchargement. Les négociations internationales ont donné naissance à des organisations professionnelles internationales. Certaines d'entre elles intervinrent lors de la négociation de lois nationales, comme les fédérations internationales d'auteurs de films lors de la négociation du 11 mars 1957 et la Fédération européenne des réalisateurs de l'audiovisuel à l'occasion de la ratification de la Convention de Berne par les Etats-Unis. Initiées en relation avec des négociations internationales, les lois françaises et américaines furent également écrites en se référant au droit international et au droit étranger. Ces références au droit étranger servirent à la fois à définir l'espace des pensables et des possibles juridiques et à légitimer les propositions juridiques en faisant valoir leur universalité ou leur spécificité nationale. Les références à des lois étrangères participent aussi à la légitimation ou à la critique de normes nationales. On l'a observé dans le cas des cinéastes : des réalisateurs français justifient le droit d'auteur français par comparaison avec le copyright américain, tandis que des réalisateurs américains ont critiqué les normes de leur pays au regard du droit moral existant à l'étranger.

Les normes nationales et internationales de la propriété cinématographiques ont été structurées par des rapports de force globaux. Dans les négociations internationales, le pouvoir des juristes, des représentants des Etats et des organisations professionnelles varie en fonction de la position de leurs pays dans les relations économiques, juridiques, culturelles et cinématographiques mondiales. Par exemple, le pouvoir politique, économique et culturel

grandissant des Etats-Unis a permis à des acteurs de ce pays de promouvoir une alternative à la Convention de Berne, la Convention universelle du droit d'auteur, puis de ratifier cette dernière à l'exception de ses normes sur le droit moral. Par ailleurs, les fédérations internationales d'auteurs ont été fondées et dirigées par des professionnels occupant des positions dominantes dans la division internationale du travail cinématographique. Même les lois françaises et américaines sont structurées par des rapports de force internationaux. D'une part, elles ont été élaborées en référence au droit international et dans le but de l'influencer. D'autre part, le pouvoir de négociation des organisations professionnelles dépendait parfois de leur position dans les relations cinématographiques internationales. Les producteurs américains n'auraient certainement pas été aussi entendus si leurs entreprises ne dominaient pas le marché international du cinéma.

On a vu comment la division du travail cinématographique et les hiérarchies professionnelles du cinéma ont contribué à la définition du droit de propriété cinématographique. Quels effets a exercé en retour le droit et les luttes dont il a fait l'objet sur l'attribution des films et le partage de l'argent, de la reconnaissance et du pouvoir entre le personnel cinématographique ?

Dès la seconde décennie d'existence des techniques cinématographiques, l'extension du droit de la propriété littéraire et artistique au cinéma a contribué à introduire l'idée qu'un film avait un ou plusieurs auteurs. La définition du droit de propriété cinématographique a ensuite offert des raisons et des occasions aux prétendants au statut d'auteur d'élaborer, d'exprimer et de diffuser différentes conceptions de l'auteur de film, de la division du travail cinématographique et de la valeur de films. La définition des droits des auteurs a favorisé la constitution d'organisations professionnelles. La défense du droit de propriété des auteurs demeure une des activités principales et les plus consensuelles de ces organisations, ce qui contribue à la solidarité de leurs membres dans les luttes professionnelles. A travers les débats et luttes dont il a fait l'objet, le droit de propriété cinématographique a ainsi contribué au développement professionnel du cinéma et à la construction, l'expression et la publicisation de conceptions de l'auteur de film et de la division du travail cinématographique.

La définition des droits des auteurs n'est cependant qu'un des éléments de l'histoire de l'appropriation des films par des auteurs. La notion d'auteur a été introduite au cinéma non seulement par le droit, mais aussi par les adaptations de films et de pièces valorisées en tant qu'œuvres d'auteurs, par la participation à la production cinématographique de professionnels déjà reconnus comme des auteurs dans d'autres champs, par des luttes interprofessionnelles

pour l'argent, le pouvoir et la reconnaissance, ou encore par des critiques et spectateurs habitués à l'usage de la fonction-auteur. Les luttes de définition de l'auteur de film ne furent pas cantonnées aux débats autour des droits des auteurs mais se déroulèrent aussi dans la presse cinématographique et sur des lieux de travail. En outre, les normes sociales d'appropriation des films ont certainement été plus influencées par les luttes autour du droit que par le droit lui-même. Les statuts juridiques des auteurs français et américains contrastent avec les définitions les plus courantes de l'auteur de film et tout particulièrement avec l'attribution des films aux réalisateurs. Vraisemblablement inconnues de la majorité des spectateurs et d'une fraction au moins des professionnels, les définitions juridiques de l'auteur de film n'apportent au mieux qu'une contribution très minime à la définition et à la légitimation des auteurs.

Sur le plan économique, les luttes de définition du statut d'auteur de film et plus généralement les luttes interprofessionnelles ont contribué à différencier le mode de rémunération de certains professionnels du cinéma par rapport à ceux de la majorité du personnel. Les scénaristes et les réalisateurs français et américains peuvent bénéficier de rémunérations additionnelles aux revenus touchés lors de la fabrication des films, lorsque ces films rencontrent une diffusion importante, à la télévision notamment. Cela les rapproche des patrons également intéressés aux bénéfices des œuvres et les distingue de professionnels moins reconnus exclusivement rémunérés sous forme de salaires (ou d'allocations de chômage, d'indemnités de stage, etc.). Les réalisateurs français et américains cumulent leurs droits d'auteurs et *residuals* avec d'autres modes de rémunération comme des salaires et les rémunérations touchés en tant que copropriétaires de sociétés de production. Cependant, le montant des rémunérations des auteurs de films dépend moins de leurs modes de rémunération que de leurs positions dans les hiérarchies professionnelles, de leur popularité et de leur reconnaissance, c'est-à-dire des succès antérieurs des films qui leur sont attribués. Pour les auteurs à moindre succès, le droit d'auteur peut légalement se traduire par des rémunérations horaires inférieures à celles prévues par le SMIC. Selon qu'ils sont connus ou inconnus, le droit de propriété des œuvres rendra les auteurs riches ou misérables. Par ailleurs, le mode de rémunération et surtout la gestion collective d'une fraction des revenus des scénaristes et des réalisateurs par leurs organisations professionnelles contribuent à accroître le pouvoir politique de ces organisations et de leurs dirigeants.

Pour finir, on ne peut évaluer avec précision les effets du droit de propriété des films sur la répartition du pouvoir dans le cadre de la production cinématographique. Le droit moral français assure aux scénaristes et aux réalisateurs français un pouvoir de définition de la version

finale des films et la possibilité de s'opposer à des modifications de cette version. Cette situation contraste avec celle des scénaristes et réalisateurs américains, auxquels la loi ne permet pas d'imposer leurs préférences de montage, mais qui obtinrent néanmoins certains droits créatifs dans le cadre de leurs conventions collectives. Des recherches complémentaires seraient nécessaires pour évaluer comment les professionnels du cinéma se saisissent de ces normes sur leurs lieux de travail. Il serait certainement difficile de distinguer ce que le pouvoir de définition du montage dont semble jouir de nombreux réalisateurs français doit à la reconnaissance qu'ils ont acquise auprès des instances de consécration cinématographique, à des habitudes de travail et à un droit dont l'invocation devant les tribunaux, voire sur les lieux de travail, peut être risquée pour leurs carrières.

Cette recherche a montré l'interdépendance et l'autonomie relative des processus de codification de la propriété cinématographique et d'attribution des films à des auteurs. Ce faisant, on s'est efforcé de dépasser les limites du nationalisme méthodologique et du stato-centrisme pour l'étude de ces actes d'Etat par excellence que sont les lois. Les frontières de l'espace de définition du droit d'auteur et du copyright ne coïncident ni avec les frontières territoriales ni avec les frontières juridico-institutionnelles des Etats. Ces lois ont été construites à l'intersection de différents champs, par des acteurs « publics » et « privés », nationaux, étrangers et internationaux. L'action et le pouvoir de certains de ces acteurs dépendaient de leur participation à des négociations internationales et de leurs positions dans des rapports de force économiques, juridiques, politiques et cinématographiques internationaux. Les lois nationales furent élaborées en relation avec des normes étrangères servant à définir des possibilités juridiques et à les légitimer. Le rapport des cinéastes français au droit de leur pays est structuré par leurs appréciations du copyright américain. Ces éléments plaident pour une conception étendue du « pluralisme juridique »². Loin d'être « souverains », les espaces de définition des normes nationales de la propriété cinématographique réfractent les relations et asymétries économiques, politiques et culturelles internationales. On l'observerait sans doute plus clairement dans le cas de pays dominés dans les relations cinématographiques mondiales.

² Cette expression a été employée pour désigner la coexistence et les relations, sur un même territoire, de normes juridiques produites par différents groupes et institutions et sanctionnables au sein de territoires et de groupes distincts (Etats, institutions internationales, collectivité locales ou Etats fédérés, communautés colonisées etc.). A ma connaissance, les conceptualisations du pluralisme juridique ignorent comment les normes produites par plusieurs Etats « souverains » coexistent sur un même territoire. Sur le pluralisme juridique, voir John Griffiths, « What is Legal Pluralism? », *The Journal of Legal Pluralism and Unofficial Law*, 1986, vol. 18, n° 24, p. 1-55 ; Sally Engle Merry, « Legal Pluralism », *Law & Society Review*, 1988, vol. 22, n° 5, p. 869-896 ; Paul Schiff Berman, « Le nouveau pluralisme juridique », *Revue internationale de droit économique*, 2013, vol. 27, n° 1, p. 229-256.

Dominations d'auteur

L'attribution des films à des auteurs est une forme de domination symbolique construite et reproduite à l'intersection d'autres rapports de domination.

La distinction entre auteurs et non-auteurs de cinéma constitue une forme d'appropriation et de monopolisation de la valeur des films. La valorisation d'un groupe ou de quelques groupes professionnels d'auteurs a pour corollaire la dévalorisation et l'invisibilisation du reste de la force de travail nécessaire à l'activité des auteurs et plus largement à la fabrication des films. L'existence d'auteurs et de non-auteurs contribue à la différenciation et à la hiérarchisation du travail et des travailleurs et travailleuses cinématographiques. Qui se souvient des noms propres des scriptes et assistants-monteurs de son film préféré ou du plus récent générique qu'il a lu ? Attribuer les films et leur valeur aux seuls auteurs contribue aussi à la dévalorisation et à l'invisibilisation du rôle que jouent les spectateurs et spectatrices de cinéma dans la production de la valeur cinématographique des œuvres et des auteurs (on y reviendra). Le capital symbolique des auteurs repose sur l'exploitation symbolique des non-auteurs. L'appropriation des films par les auteurs est une forme de violence symbolique. Cette forme de violence étant acceptée, méconnue comme telle et entretenue par une fraction au moins de celles et ceux qui en font les frais – personnel dominé de la production et de la diffusion des films, cinéphiles – la distinction entre auteurs et non-auteurs de cinéma est également une forme de domination symbolique³.

Ce rapport de domination – l'appropriation symbolique des films – est le résultat et l'enjeu de luttes symboliques. En exposant et en analysant des luttes de définition de l'auteur de film, on s'est efforcé de montrer que le rapport de domination des auteurs sur le reste du personnel était irréductible aux propriétés et à la répartition des tâches de fabrication des films. Les luttes de définition des auteurs de films furent en effet des luttes de valorisation et de dévalorisation des contributions des divers groupes professionnels du cinéma. Leur enjeu était moins de savoir qui faisait quoi que de savoir ce que valait qui et quoi. Les activités de mise en scène ou de réalisation étaient-elles la source et l'essence mêmes de la qualité des films, la mise en œuvre d'écrits ou d'idées préexistantes ou un maillon d'une chaîne de production en comptant autant d'autres qu'il existe de noms aux génériques ? Les producteurs n'étaient-ils que des financiers ou ceux qui, en réunissant les capitaux et en coordonnant la force de travail, étaient la première condition d'existence de ces œuvres chères et nécessairement collectives ?

³ Voir P. Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, *op. cit.*.

Les auteurs de romans et de pièces adaptées au cinéma ne produisaient-ils qu'un ingrédient des films ou leur recette même ? Acteurs et techniciens n'étaient-ils que des instruments d'expression aux mains des auteurs ou des cocréateurs ? Autant de questions auxquelles répondaient les prétendants au statut d'auteur en s'attribuant les plus beaux rôles et qui ne furent sans doute posées aussi explicitement que par les juristes chargés d'arbitrer entre leurs prises de position contradictoires.

On a étudié les luttes interprofessionnelles concernant la définition de l'auteur du début du 20^e siècle jusqu'aux négociations de la loi du 11 Mars 1957 sur le droit d'auteur et du Copyright Act de 1976. C'est à cette période que les producteurs, les scénaristes et les réalisateurs se définirent comme des auteurs et élaborèrent des conceptions de l'auteur, de la division du travail cinématographique et du cinéma qui peuvent s'observer jusqu'à aujourd'hui. Le cinéma et son mode de production connaissaient alors des transformations radicales, comme l'extension de la durée des métrages, la généralisation du cinéma parlant, l'émergence de très grandes sociétés de production, une segmentation très poussée de la division du travail, la prolifération des discours sur le cinéma et la spécialisation d'une critique cinématographique. Les luttes autour de la définition de l'auteur de film furent sans doute moins vives, moins visibles et plus asymétriques lors des décennies qui suivirent. L'attribution des films à des réalisateurs est devenue plus consensuelle à mesure que ces derniers accumulaient du capital symbolique et du pouvoir professionnel. Si la Politique des auteurs, la Nouvelle Vague et leurs traductions et homologues étrangers n'ont pas inventé les auteurs de films, le capital symbolique accumulé par ces réalisateurs – dans le prolongement de leurs prédécesseurs et en partie grâce à leurs luttes – a beaucoup contribué à l'appropriation contemporaine de la valeur des films par les cinéastes. Pour autant, les luttes de définition de l'auteur et de hiérarchisation du personnel n'ont pas totalement disparu. En témoignent les velléités de certains monteurs d'être reconnus comme des auteurs et de bénéficier de droits d'auteurs et les résistances qu'elles suscitent de la part de réalisateurs.

L'existence de ces luttes de définition de l'auteur suffit à écarter des explications trop étroitement substantialistes qui voient dans l'existence des auteurs le simple fait de désigner les personnes qui font les films. On s'est efforcé de rompre avec cette vision substantialiste sans céder pour autant à une forme de relativisme idéaliste qui assimilerait l'existence des auteurs à une simple idéologie venant occulter la dimension collective du travail cinématographique. La distinction entre auteurs et non-auteurs a structuré et été structurée par la répartition des tâches et du pouvoir entre les groupes professionnels du cinéma. Seulement certains groupes

professionnels ont prétendu au statut d'auteur et ont été reconnus comme tels. Ils le devaient en partie à leur pouvoir sur le reste du personnel et à des particularités de leurs faisceaux de tâches, comme leur non-standardisation et leur participation à différentes étapes de fabrication des films. Ces caractéristiques de leurs activités leur permettaient d'influencer les propriétés des films les plus visibles et les plus discutées par les spectateurs de cinéma. En retour, la reconnaissance du statut d'auteur et les luttes dont il a fait l'objet a favorisé la concentration du pouvoir et des tâches les plus valorisées, notamment à travers le cumul des postes de réalisateur, de scénariste et/ou de producteur. L'appropriation symbolique des films est donc indissociable – sans y être réductible – à deux formes de domination au travail et *via* le travail : la subordination du personnel et l'inégale répartition des tâches valorisées et valorisantes. L'approche adoptée ici ne permet pas d'examiner précisément comment ces formes de domination s'opèrent sur les lieux de travail. Il faudrait aussi explorer plus systématiquement les émotions générées par ces formes de domination.

La distinction entre auteurs et non-auteurs implique et structure également des rapports de domination entre les auteurs eux-mêmes. Attribuer les films et leur valeur à des auteurs revient à tenir ces derniers responsables de la valeur des œuvres par rapport à d'autres œuvres. L'attribution de films à des auteurs fait ainsi correspondre des hiérarchies entre des œuvres ou groupes d'œuvres et des hiérarchies entre les auteurs. Réciproquement, l'appropriation symbolique des films par des auteurs a été construite, reproduite, légitimée et naturalisée sur la base de fortes asymétries de diffusion et de reconnaissance entre les œuvres. Des producteurs, des scénaristes et des réalisateurs ont justifié leur qualité d'auteur en référence aux plus grands noms de leurs professions, dont ils célébraient les œuvres, le talent et les vies. Les prétendants au statut d'auteur se sont également grandis en se distinguant de l'ivraie de leurs professions. Pour preuve de leur qualité d'auteur, certains avancèrent que les bons scénaristes, réalisateurs ou producteurs produisaient toujours de bons films. La reconnaissance et la visibilité d'une petite minorité d'auteurs par rapport aux autres membres de leurs professions alimente la croyance en leur talent et en leur singularité, ce qui les place au-dessus de leurs concurrents mais aussi du reste du personnel.

L'appropriation des films par des auteurs est également liée à la coexistence de principes différenciés et antagonistes de hiérarchisation des œuvres et des auteurs⁴. Des prétendants au statut d'auteur se sont justifiés en se présentant comme les créateurs d'une valeur

⁴ Voir P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit. ; J. Duval, *Le Cinéma au XXe siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, op. cit..

cinématographique irréductible, voire inversement proportionnelle, à la popularité des œuvres. Les producteurs ont été dévalorisés par des scénaristes, des réalisateurs et des critiques qui les ont accusé d'imposer des contraintes commerciales ou leurs propres conceptions des goûts du public. La dévalorisation du cinéma « populaire » ou « commercial » par une fraction des spectateurs, des critiques et des professionnels sert toujours à valoriser certains auteurs au détriment des autres – et indirectement à renforcer l'existence et le pouvoir des auteurs. C'est sans doute le plus net dans le cas français, où le cinéma commercial a été opposé à un « cinéma d'auteur » plus valorisé esthétiquement. Cette opposition couramment employée par les professionnels et spectateurs de cinéma ne doit pas occulter le fait que l'attribution des films à un auteur n'est nullement incompatible avec le succès commercial. On peut en trouver des exemples parmi toutes les générations de réalisateurs hollywoodiens, de D.W. Griffith à J.J. Abrams. C'est lorsque des blockbusters aux budgets et équipes pharaoniques sont appréciés comme les œuvres de leurs seuls réalisateurs-producteurs-scénaristes que le capital symbolique de ces derniers implique l'exploitation symbolique du plus grand nombre.

On y a prêté moins d'attention, mais l'existence des auteurs structure également les hiérarchies et relations entre non-auteurs. Des hiérarchies interprofessionnelles d'abord : schématiquement, plus les non-auteurs collaborent aux tâches les plus valorisées des auteurs, plus ils ont de chances d'être haut-placés dans les hiérarchies professionnelles. On a vu comment la valorisation du montage et des monteurs avait coïncidé avec la participation des réalisateurs à cette tâche. Des hiérarchies intraprofessionnelles ensuite : les carrières plus ou moins réussies de professions intermédiaires du cinéma dépendent de leurs coopérations avec des auteurs réputés ou populaires⁵. Ce phénomène favorise l'appariement d'auteurs réputés avec des collaborateurs eux-mêmes reconnus pour leurs savoir-faire et leur talent, ce qui accroît les chances de succès répétés de certains auteurs et alimente l'idée de leur talent. Le même phénomène est aussi susceptible de contribuer à la légitimation des auteurs et des hiérarchies professionnelles auprès de ceux qui en occupent les positions intermédiaires et qui tirent profit de leurs collaborations avec des auteurs.

La distinction entre auteurs et non-auteurs implique et structure donc différents rapports de domination professionnelle. Cette distinction repose aussi sur des rapports de domination qui dépassent la production cinématographique.

⁵ Un exemple parmi d'autres est celui du directeur de la photographie Vittorio Storaro, récemment distingué par une rétrospective à la Cinémathèque française. La présentation de la rétrospective commence par énumérer ses collaborations avec les cinéastes Dario Argento, Francis Ford Coppola, Bernardo Bertolucci, Carlos Saura et Woody Allen. On ne perdra pas de temps à rechercher une présentation d'une rétrospective de réalisateur introduite par une liste de ses collaborations avec de fameux directeurs de la photographie.

Tout d'abord, les auteurs ont été définis en référence aux statuts et hiérarchies professionnelles d'autres domaines d'activité. Les premiers prétendants au statut d'auteur étaient pour beaucoup issus d'autres champs, dont ils importèrent des savoir-faire et des formes de coopération. Ils luttèrent pour imposer les hiérarchies professionnelles et les valeurs des champs littéraire, artistique et économique. Ils définirent et légitimèrent leurs activités et leur statut d'auteur en se comparant à des peintres, des industriels, des écrivains, des compositeurs, des architectes, etc. Ils dévalorisèrent d'autres groupes professionnels en les assimilant aux groupes professionnels dominés d'autres champs. Les prétendants au statut d'auteur se grandirent également en référence à des figures d'autorité comme des chefs d'orchestres et des chefs d'Etat. Ces comparaisons étaient favorisées par des homologues entre la division du travail cinématographique et la division du travail d'autres secteurs, et tout particulièrement par les asymétries de pouvoir et de valorisation des tâches entre des groupes professionnels dominés et dominants. Ces homologues entre la division du travail cinématographique et celles d'autres biens peuvent être en partie mises au compte de finalités et de contraintes équivalentes : produire de la valeur d'usage et de la valeur d'échange à moindre coût, coordonner le travail de nombreux travailleurs et travailleuses, faire usage de machines et techniques diverses et sophistiquées – autant d'éléments propices à une parcellisation de nombreuses activités et au développement de professionnels de l'encadrement. Si l'auteur fut souvent opposé à l'industrie, le pouvoir revendiqué et valorisé par des producteurs et des réalisateurs avait des fondements communs à celui de cadres et de patrons d'autres « industries ». Mais l'existence des auteurs dépend aussi de l'assimilation du cinéma à un art : les œuvres des six arts précédant le septième étaient le plus souvent valorisées comme les œuvres d'un auteur ou artiste, et d'un seul. L'interdépendance des hiérarchies professionnelles de différents domaines d'activité est une autre manière qu'ont les professions de faire « système » ou « écologie », pour reprendre le vocable d'Andrew Abbott qui s'intéressait plutôt aux concurrences entre différents groupes pour le monopole de certaines tâches et clientèles et aux rôles qu'y jouent les acteurs politiques⁶. Les homologues et interdépendances entre hiérarchies professionnelles reposent aussi sur des rapports de classe.

La distinction entre auteurs et non-auteurs s'est construite sur la base de relations de dominations transversales à différents champs. Sous plusieurs rapports, l'existence des auteurs de film est l'œuvre des classes dominantes. Sur le plan de la réception, la valorisation des films

⁶ Voir A. Abbott, *The System of Professions*, *op. cit.*, p. 86-113 ; « Ecologies liées : à propos du système des professions », in Pierre-Michel Menger (ed.), *Les Professions et leurs sociologies. Modèles théoriques, catégorisations, évolutions*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2003, p. 29-50.

en tant qu'œuvres d'auteurs a permis à des cinéphiles de constituer leurs pratiques cinématographiques en une forme de capital culturel. Les connaisseurs des auteurs purent et peuvent toujours, *via* leurs usages de la fonction-auteur, se distinguer de spectateurs et cinéphiles plus ou moins dominés dans les rapports de classe. Du côté de la production, les prétendants au statut d'auteur se distinguaient les uns des autres, et surtout du reste du personnel, par leur fort volume de capital économique, culturel et social. La possession de ces formes de capital conditionnait leur accès à certaines positions dans la division du travail cinématographique. C'est évident dans le cas des fondateurs et dirigeants de sociétés de production cinématographique constituées grâce à leur capital économique. Mais c'est aussi vrai dans le cas de scénaristes et de metteurs en scène qui devaient l'exercice de leur activité à leur capital social et culturel, surtout avant l'institutionnalisation des études de cinéma. En outre, les producteurs, les scénaristes et les réalisateurs ont célébré leurs métiers en faisant valoir leur richesse, leurs pratiques et goûts culturels et leurs sociabilités. Ils ont parfois dévalorisé leurs collaborateurs au prétexte de leur inculture et de leur pauvreté. Pour le dire plus brutalement, les luttes de définition de l'auteur et de hiérarchisation du personnel ont été alimentées par du mépris de classe et menées à l'aide de ce mépris. L'appartenance des auteurs aux classes dominantes renforce peut-être la légitimité de leur existence aux yeux de travailleurs et de travailleuses occupant des positions plus dominées dans les hiérarchies professionnelles et les rapports de classe.

Réciproquement, la production cinématographique produit des rapports de classe. La position dominante des scénaristes, des producteurs et des réalisateurs dans les hiérarchies professionnelles favorisait leur accumulation de capital économique, culturel et social. La reconnaissance du statut d'auteur et plus généralement le prestige des métiers de producteur, de scénariste et de réalisateur leur a permis d'acquérir certains droits économiques, comme celui de s'approprier une fraction des recettes générées par les films et des salaires minimum supérieurs à ceux de tout le reste du personnel. Plus encore, l'attribution de la valeur des films à des auteurs favorise la compétition entre les financeurs du travail d'auteur pour l'embauche des auteurs à succès, dont les réussites antérieures accroissent les chances de succès des œuvres à venir. Les producteurs et les réalisateurs disposent aussi d'un pouvoir de définition des rémunérations du reste du personnel. A côté d'autres facteurs comme l'inégale répartition du temps de travail, ces relations permettent aux auteurs d'être mieux rémunérés que le reste du personnel, au moins pour la fabrication d'un film.

A travers ces phénomènes, l'attribution des films à des auteurs et plus généralement les hiérarchies professionnelles du cinéma contribuent au phénomène d'exploitation économique *via* la production cinématographique et à la création de fortes inégalités de richesse. Une petite fraction des auteurs a atteint les sommets de la richesse mondiale, que l'on songe aux plus hauts salaires des Etats-Unis des années 1930, à un réalisateur payé un million d'euros pour la réalisation d'*Astérix et Obélix : au service Sa Majesté*, ou au réalisateur-producteur qui céda récemment le copyright de *Star Wars* pour quatre milliards de dollars (soit quelques centaines de millions de dollars de plus que le PIB de la Sierra Leone)⁷. Plus généralement, l'attribution des films à des auteurs assure à ces derniers des revenus qui les placent, au moins momentanément, parmi les fractions économiquement dominantes de l'espace social. Néanmoins, les réalisateurs sont très inégalement rémunérés et le taux d'emploi et les revenus de certains les rapprochent des fractions dominées du personnel cinématographique. L'attribution des films à des auteurs contribue à d'autres formes d'inégalités constitutives des rapports de classe. Le temps « libre », l'activité, l'argent, la reconnaissance, la visibilité médiatique des auteurs sont propices à l'accumulation de capital culturel et de capital social.

La distinction entre auteurs et non-auteurs s'est également établie en relation avec les rapports sociaux de domination entre les « sexes » et les « races ». On a vu comment, au cours de la première moitié du 20^e siècle, les prétendants au statut d'auteur avaient valorisé leur activité en la virilisant et en dévirilisant le reste du personnel. Certains d'entre eux se valorisèrent en référence à leurs relations professionnelles et extra-professionnelles avec les actrices. La violence masculine a servi à décrire et à renforcer le pouvoir des réalisateurs sur les actrices, ainsi qu'à l'appropriation de la valeur des interprétations par les metteurs en scène. Les usages du genre pour diviser et hiérarchiser le travail cinématographique ont été favorisés par une quasi-monopolisation masculine des activités de scénaristes, de producteur et de réalisateur et ont encouragé en retour l'exclusion des femmes de ces professions. La force de travail cinématographique a également été constituée et hiérarchisée sur la base de rapports sociaux de « race ». On a mentionné que les personnes non-blanches avaient été presque tout à fait exclues des grandes entreprises cinématographiques hollywoodiennes de la première moitié du siècle. L'antisémitisme a également été un instrument parmi d'autres de la dévalorisation des producteurs.

⁷ Ian Phillips, « The ingenious path George Lucas took to making billions off of "Star Wars" », *Business Insider*, 4 décembre 2015.

A partir des années 1950 et 1960, les métiers d’auteurs de film, et plus généralement les professions dominantes du cinéma, ont connu une modeste féminisation⁸. Ce processus n’a pas bouleversé des hiérarchies professionnelles en partie construites sur la base de rapports de domination masculine. Les réalisatrices se sont jointes à leurs homologues masculins pour défendre leurs droits de propriété. On a par exemple pu constater l’adhésion de Marguerite Duras au droit de propriété cinématographique et à la notion d’auteur de cinéma. Le point de vue des réalisatrices interrogées sur le droit d’auteur et sur la division du travail cinématographique ne se distinguait guère de celui des réalisateurs. Les hiérarchies professionnelles du cinéma ont cependant été remises en cause par des critiques et professionnelles féministes⁹. Pour ne citer qu’un exemple de ce qui mériterait une recherche en soi – les résistances de femmes et féministes aux pouvoirs des auteurs de films – on retiendra les propos d’une réalisatrice indépendante anonyme citée par Sharon Smith dans le premier numéro de la première revue féministe du cinéma, *Women & Film*, paru en 1972 : « derrière chaque "chef d’œuvre" de l’intelligence masculine se cache des femmes, des monteuses, des *continuity-girls*, des *script-girls*, qui sont oubliées par la plus incroyable de toutes les fantaisies cinématographiques masculines, l’auteur theory »¹⁰. La féminisation relative de certains métiers du cinéma et des organisations professionnelles, et plus généralement le développement du féminisme, ont peut-être contribué au recul, à l’euphémisation et à la privatisation des représentations et justifications les plus explicitement sexistes de l’activité d’auteur et de la division du travail cinématographique. Des recherches, affaires et luttes récentes rendent plus facile de constater la persistance de la violence masculine et de sa dénégaration dans le cadre de la production, de la diffusion et de la réception du cinéma¹¹. On a trop négligé l’étude des rapports sociaux de race pour se permettre d’en dire davantage.

⁸ Entre 2006 et 2015, 77,7% des longs métrages agréés par le CNC ont été réalisés par des hommes, 19,9% par des femmes et 2,4% par des coréalisateurs et réalisatrices de sexe différent. Les 376 films de cinéma réalisés par des membres de la DGA entre 2013 et 2014 comptaient 6,4% de réalisatrices. Entre 2002 et 2012, les 1 911 films de fiction présentés au festival de Sundance comptaient 16,9% de réalisatrices et 25,3% de réalisatrices, scénaristes, productrices, directrices de la photographie et monteuses. A ces inégalités s’ajoutent des inégalités de rémunérations et de budgets déjà évoquées et des inégalités de reconnaissance faisant régulièrement polémique, notamment à l’occasion des Oscars et du Festival de Cannes. Ces données proviennent du site internet de la DGA et de Fanny Beuré et Benoît Danard, « La place des femmes dans l’industrie cinématographique et audiovisuelle », CNC, 2017 ; Stacy L. Smith, Katherine Pieper et Marc Choueiti, « Exploring the Barriers and Opportunities for Independent Women Filmmakers. Phase I and II », Sundance Institute and Women in Film Los Angeles, 2014.

⁹ Pour quelques exemples de critiques et défenses de la notion d’auteur de films par des critiques féministes, voir David A. Gerstner et Janet Staiger (eds.), *Authorship and Film*, New York, Routledge, 2002.p. 9 et 49.

¹⁰ Sharon Smith, « The Image of Women in Film : Some Suggestions For Future Research », *Women & Film*, n°1, 1972, p. 25.

¹¹ Voir C. Gaudy, « “Être une femme” sur un plateau de tournage », art cit.. Voir le blog « Shit people say to women directors & other women in film », <http://shitpeoplesaytowomendirectors.tumblr.com/>. Voir évidemment l’affaire Weinstein et consorts.

Le nationalisme a été un autre facteur de différenciation et de hiérarchisation du personnel cinématographique. La notion d'auteur de film a en partie été définie dans le cadre de luttes internationales comme celles qui avaient pour enjeu la définition du droit de la propriété cinématographique et d'autres normes régulant le commerce international des films. Les auteurs ont également été définis et valorisés lors de débats au sujet de la valeur des films issus de différents pays, comme ceux qui se déroulent dans la presse, les festivals internationaux et dans divers espaces de socialisation entre professionnels et entre cinéphiles. Au fondement du nationalisme cinématographique, ces différentes luttes ont aussi contribué à définir les auteurs comme des représentants et porte-parole de leurs nations et des garants de la nature et de l'authenticité nationale des films. Le nationalisme a également alimenté et justifié les luttes de définition de l'auteur de film. Des écrivains français firent de la valorisation de leurs écrits un moyen de défendre le cinéma français contre son concurrent américain. Un autre exemple est celui des réalisateurs français qui valorisèrent leur qualité d'auteur en dévalorisant un cinéma hollywoodien « impersonnel » car dominé par des producteurs ou des techniciens.

La distinction entre auteurs et non-auteurs de cinéma est donc un rapport de domination qui repose sur d'autres rapports de domination et qui les alimente en retour. Pour mieux comprendre pourquoi l'existence des auteurs n'est pas toujours perçue ainsi, il faut se tourner vers la diffusion et la réception des films.

Auteurs de vues

La distinction entre auteurs et non-auteurs est un rapport de domination entre des personnes inscrit dans des choses, les films, et des manières de les choisir, de les percevoir et de les apprécier. La légitimité des auteurs de films tient au fait que la fonction-auteur structure l'existence du cinéma lui-même, du moins pour les professionnels, les critiques et une fraction des spectateurs.

L'attribution des films à des auteurs a contribué à l'assimilation du cinéma à un art et à sa différenciation par rapport à d'autres productions culturelles. Scénaristes, producteurs et réalisateurs ont tous revendiqué la production d'une valeur cinématographique distincte de la valeur des livres, des pièces de théâtre et d'autres formes d'art. Ce fut le cas des producteurs et des réalisateurs qui s'opposèrent à l'assimilation des films à de simples reproductions ou représentations des livres et pièces qu'ils adaptaient. Des scénaristes valorisèrent eux-aussi les aspects spécifiquement cinématographiques de leur travail d'écriture. Les luttes symboliques que se livraient les prétendants au statut d'auteur ont certainement favorisé la différenciation

des pratiques de fabrication des films par rapport à d'autres activités artistiques et économiques – ce processus ayant d'autres déterminants comme les potentialités et contraintes techniques du cinéma. Le cinéma a aussi été distingué d'autres productions culturelles par les premières générations de critiques et de cinéphiles qui valorisèrent les films en les attribuant à des auteurs (les metteurs en scène le plus souvent). L'attribution des films à des auteurs a permis à ces spectateurs et à ces critiques de se distinguer d'autres spectateurs de cinéma, ainsi que des critiques et consommateurs d'autres productions culturelles. On a observé ces phénomènes au moment où se sont différenciés les métiers de producteur, de scénariste et de réalisateur, alors que se développaient les adaptations littéraires de livres et de pièces et lors de la généralisation du cinéma parlant. Par la suite, l'attribution des films à des auteurs a continué à circonscrire les frontières du cinéma et à structurer ses relations avec d'autres productions. Les films adaptés de romans sont le plus souvent considérés comme les œuvres de réalisateurs. Les adaptations littéraires sont fréquemment appréciées au nom des libertés prises par les cinéastes par rapport aux œuvres adaptées. L'attribution des films aux réalisateurs sert aussi à distinguer les œuvres de cinéma des productions destinées avant tout à la télévision et à internet¹².

Plus encore, la fonction-auteur structure les appréciations des films et de leur valeur par rapport à d'autres films. Avec la nationalité et le genre des films, la fonction-auteur est le principe de sélection, de classement et d'évaluation des œuvres le plus fréquemment employé par une fraction des spectateurs surreprésentée chez les personnes d'âge moyen et de haut niveau d'études¹³. C'est au moins le cas parmi les « cinéphiles » orthodoxes que sont les spectatrices et spectateurs assidus et familiers des publications sur le cinéma¹⁴. Des spectateurs

¹² Un exemple très récent est celui de *Twin Peaks : The Return*, une œuvre en 18 épisodes, produite pour être d'abord diffusée à la télévision. Son assimilation et sa célébration en tant que film de cinéma a été justifiée et s'explique – entre autre – par la réalisation de tous ses épisodes par le même réalisateur, par le capital accumulé par ce dernier en tant que cinéaste, par les points communs entre *Twin Peaks* et les films antérieurs du même réalisateur, par le fait que David Lynch a lui-même assimilé l'œuvre à un film en dix-huit parties. Pour deux illustrations provenant de médias et de critiques inégalement reconnus, voir les articles consacrés à *Twin Peaks* dans *Cahiers du cinéma*, N°735, 737 et 739, juillet à décembre 2017 ; Le Fossoyeur de Films, « Top 2017 – Bilan cinéma », *Youtube*, 10 janvier 2018.

¹³ Une enquête menée à la fin des années 1990 a interrogé 1 500 personnes de plus de douze ans sur leurs connaissances des noms de 31 réalisateurs (et aucune réalisatrice) de toutes les générations du cinéma. Le responsable de l'étude constate que « La probabilité de connaître le nom d'un réalisateur s'accroît fortement avec le niveau d'études. Le nombre moyen de réalisateurs connus est de cinq chez ceux qui n'ont au plus qu'un certificat d'études primaires et de dix-neuf chez ceux qui ont suivi au moins trois années d'études supérieures. La corrélation entre le taux de notoriété des réalisateurs et le niveau d'instruction se vérifie pour chacun des noms de réalisateurs, et d'autant plus fortement que le réalisateur est moins connu : Jean Rouch ou Jim Jarmush, connus par moins de 3% des Français les moins diplômés sont connus de 23% des titulaires d'un diplôme de deuxième ou de troisième cycle universitaire. » L'étude note aussi que la capacité des répondants à apparier les noms de réalisateurs et les titres de films varie également en fonction de l'âge et du niveau d'études. Voir Jean-Michel Guy (ed.), *La culture cinématographique des Français*, Paris, La Documentation Française, 2001.p. 173-176 et 180-187.

¹⁴ Sur la cinéphilie contemporaine, voir Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2014.

et spectatrices choisissent de voir des films en fonction des noms et des réputations de leurs auteurs. Ils attribuent souvent les qualités, défauts, singularités et banalités d'un film à la volonté, au talent et aux choix du réalisateur (tout en évaluant fréquemment les contributions des acteurs et des actrices, plus rarement celles des compositeurs, des scénaristes et des producteurs, très rarement celles des directeurs de la photographie et monteurs, quasiment jamais celles des travailleurs les plus dominés). Une fraction des spectateurs et spectatrices apprécie des films en les situant dans la filmographie d'un auteur et en les comparant avec les œuvres d'autres auteurs.

Les auteurs sont invoqués dans les pensées des cinéphiles et dans tous leurs espaces d'interaction (salles de cinéma, cuisines, cafés, chambres, forum de discussions sur internet, etc.). Les spectateurs se familiarisent avec les auteurs, leurs œuvres et l'usage de la fonction-auteur en lisant des critiques cinématographiques et d'autres publications sur le cinéma. Si les perceptions et appréciations des films sont structurées par l'existence de auteurs, c'est aussi en raison du rôle de ces derniers dans la promotion et la critique des films. L'appropriation des films par les réalisateurs leur procure la possibilité et le devoir de commenter les films dans les revues cinématographiques, les avant-premières, les séances de ciné-clubs, les bonus de vidéos, etc.

Les usages de la fonction-auteur, qui structurent la consommation et l'évaluation des films, sont favorisés par les propriétés de ces derniers et de leur mode de production. Les noms d'auteurs ne seraient pas si souvent évoqués s'ils n'avaient pas prouvé leurs vertus « heuristiques » pour certains cinéphiles. Ces vertus tiennent à l'ajustement des conditions de production des œuvres avec les schèmes de perception, d'appréciation et d'action des spectateurs, des critiques et d'autres intermédiaires utilisateurs de la fonction-auteur. Le pouvoir et les tâches des auteurs leur permet de (co)définir certains des éléments des films bénéficiant de l'attention des spectateurs. La stabilité relative des goûts, des connaissances, des idées et des manières de faire d'un auteur, actualisée lors de la fabrication de différents films, favorise la reconnaissance et la définition du style singulier de cet auteur par les spectateurs et les spectatrices. Parallèlement, pour les spectateurs familiers de la filmographie d'un auteur, les différences parfois radicales entre ses films peuvent être appréciées et mises au compte d'évolutions de sa personne, de sa maturation ou son vieillissement artistique, de sa migration aux Etats-Unis ou en Europe, de son goût de l'innovation, etc.

La valeur cinéphilique de la fonction-auteur tient aussi au fait qu'elle permet de classer et d'apprécier d'autres choses que le travail des auteurs. La singularité et la cohérence de la

filmographie d'un auteur tiennent parfois à ses collaborations répétées avec les mêmes travailleurs et travailleuses ou avec des personnes aux propriétés proches – les cas les plus visibles étant les duos de réalisateurs et d'interprètes¹⁵. En raison des compétences, des préférences et de la réputation qu'acquiert un auteur en produisant un type particulier de film, le nom d'auteur présage souvent du genre du film. L'immobilité relative des auteurs dans l'espace géographique assure aussi aux amateurs de leurs œuvres la possibilité ou la promesse de retrouver, de film en film, les mêmes bars à soju coréens, les mêmes avenues new-yorkaises, etc.

Les usages de la fonction-auteur ne s'expliquent pas seulement par les propriétés des films qu'elle permet de percevoir, d'apprécier et de commenter. La connaissance et l'appréciation des auteurs est également un signe et un instrument de distinction par rapport à d'autres spectateurs, qu'il s'agisse d'autres connaisseurs des auteurs ou de spectateurs aux pratiques cinématographiques et aux propriétés sociales différentes. Peut-être les cinéphiles tirent-ils aussi de la fonction-auteur une manière de compenser leur méconnaissance du travail collectif invisible qui a produit ce qu'ils regardent, ainsi qu'un moyen de discuter d'individu à individu, d'égal à égal, avec un film.

Quoiqu'il en soit, les usages répétés de la fonction-auteur nourrissent les connaissances, émotions, savoir-faire, interactions et relations de sociabilité qui constituent l'expérience du cinéma de nombre de spectateurs et spectatrices. La répétition des noms d'auteurs, en structurant l'expérience des cinéphiles, et parmi eux des professionnels du cinéma, assure les conditions de sa propre reproduction et apporte beaucoup à celle des auteurs.

Longue vie à l'auteur ! Vive la baleine !

Ainsi, les auteurs font des histoires de cinéma. Des milliers d'histoires de professionnels du cinéma – des histoires d'auteurs en concurrence avec d'autres auteurs, des parcours de non-auteurs jalonnés de leurs collaborations avec tels et tels auteurs, des histoires de critiques écrivant ce que sont et ne sont pas les auteurs. Des centaines de milliers d'histoires de spectateurs et de spectatrices de cinéma découvrant l'existence des auteurs et se servant de leurs noms pour définir leurs goûts et pratiques de consommation, de sociabilité et de pensée. Des centaines d'histoires d'historiens et d'autres chercheurs, coécrivant l'historiographie du cinéma au prisme de la filmographie des auteurs. Et à travers ces contributions aux histoires

¹⁵ Les amateurs de John Cassavetes éprouveront du mal à imaginer sa filmographie sans Gena Rowlands et le reste de sa troupe. Idem pour tant d'autres.

individuelles et collectives du cinéma, pour paraphraser Pierre Bourdieu, chaque jour que dure le pouvoir des auteurs voit s'accroître la part d'irréversibilité avec laquelle devront compter ceux qui parviendront ou chercheront à le renverser¹⁶.

S'ils existent, ils devront d'abord affronter le scepticisme, les résistances ou le mépris de toutes celles et ceux qui bénéficient de l'existence des auteurs : les auteurs eux-mêmes, mais aussi tous les professionnels du cinéma tirant profit de leurs collaborations avec eux, la quasi-totalité des critiques de cinéma, les spectateurs pour qui l'existence des auteurs est une évidence et une joie quotidiennes – soit tous ceux dotés d'un peu d'autorité pour parler d'auteurs de films. Il leur faudra ensuite transformer les rapports de production, de diffusion et de réception des œuvres qui favorisent l'appropriation symbolique des films par des auteurs. Et cela sans que la place laissée vacante par ces derniers ne soit pas prise par d'autres maîtres et propriétaires pas forcément plus désirables. Avant tout, il faudra à celles et ceux qui s'intéressent suffisamment au cinéma et ses auteurs pour les questionner qu'ils se défassent de leur propre habitude d'associer des films à des noms propres, quitte à remanier, renier ou oublier leurs propres histoires de cinéma. Celles et ceux qui parviendront à s'acquitter de cette gageure ou qui tenteront de le faire s'apercevront plus facilement d'une limite – au double sens du terme – de cette recherche : les films et le cinéma existent aussi, surtout, pour beaucoup, sans auteurs. Ou comme l'aurait formulé le narrateur de *Moby Dick* : comme des poissons attachés et comme des poissons perdus, aussi.

¹⁶ Pierre Bourdieu, « Le mort saisit le vif. Les relations entre l'histoire réifiée et l'histoire incorporée », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1980, vol. 32, n° 1, p.13.

Post scriptum. Poissons attachés et poissons perdus

A travers cette étude de la distinction entre auteurs et non-auteurs de films et du droit de propriété cinématographique, on espère proposer des questionnements, une approche et des faits utiles à l'analyse de l'appropriation symbolique d'autres biens et activités.

Le cinéma n'est évidemment pas le seul champ de production culturelle où l'attribution du statut d'auteur et la propriété des œuvres sont des enjeux et des instruments de luttes. Par exemple, il est tentant de réfléchir aux points communs et relations entre l'appropriation des films de cinéma et celle de vidéos « amateurs » produites en vue d'être diffusées gratuitement sur internet. Le droit de propriété de ces vidéos fait l'objet de diverses luttes. Certaines portent sur les rémunérations de leurs créateurs et le partage de l'argent entre ces derniers, les publicitaires, et les hébergeurs comme Youtube. D'autres débats et négociations portent sur les usages que font ces vidéastes ou « Youtubeurs » d'images, d'œuvres préexistantes et d'autres biens auxquels s'appliquent le droit de propriété littéraire et artistique. Leurs luttes peuvent être inscrites dans le prolongement de celles des cinéastes pratiquant les citations – Jean-Luc Godard, Craig Baldwin et d'autres avant et après eux – et de celles qui opposèrent les auteurs et entreprises du cinéma, du théâtre et de l'édition au sujet des adaptations cinématographiques de livres et de pièces. Par ailleurs, comme ce fut le cas dans le cas du cinéma, l'attribution de ces vidéos contribue à leur différenciation et à leur valorisation. Pour n'en donner qu'un exemple familier, un récent numéro des *Cahiers du cinéma* consacré à la création vidéo sur internet distinguait et plaçait à égalité les œuvres relevant d'une « politique des auteurs à l'ancienne » et celles d'une « politique des anonymes spécifique à internet »¹. Si l'on songe que ces vidéos connaissent un processus de division du travail et de professionnalisation encouragé par leurs popularité, leur usages publicitaires et par des aides publiques – comme celles désormais attribuées par le CNC à des « producteurs » et des « auteurs » à l'identité non-spécifiée² – on peut promettre à ce secteur de belles et longues luttes de définition des auteurs et du droit de propriété des œuvres.

Le phénomène d'appropriation symbolique d'une activité – c'est-à-dire l'attribution à un individu ou à un groupe d'un travail qui le dépasse – est loin de se limiter aux champs de production artistique. L'attribution des biens littéraires et artistiques à des auteurs et des artistes

¹ Voir Stéphane Delorme, « Création Vidéo », *Cahiers du cinéma*, n°727, novembre 2016, p. 5 ; dossier « la création vidéo sur internet », *Ibid.*, p. 6-44.

² Voir la présentation du Fonds d'aide aux projets pour les nouveaux médias, sur le site du CNC.

contraste, sans toujours s’y opposer, avec une forme courante d’appropriation symbolique des marchandises et de l’activité des entreprises : leur attribution à des patrons. La conception de l’auteur de film et de la division du travail cinématographique défendue par les producteurs de film présente bien des traits communs avec celle de patrons et de cadres d’autres secteurs. En témoigne un goût partagé pour le modèle du chef d’orchestre observable sur la plateforme Cairn³, dans la presse, ou encore dans le livret « C’est quoi une entreprise ? » publié par le MEDEF pour donner à 180 000 collégiens « l’envie d’y aller (...) et pourquoi pas de devenir un jour entrepreneur ».

Image 10.1. Portrait de chef d’entreprise à destination des élèves de troisième et de quatrième



³ Michel Barabel et al., « Portrait du manager en chef d’orchestre », *L’Expansion Management Review*, 2007, vol. 126, n° 3, p. 106-115. Vous y découvrirez notamment que l’école allemande de direction d’orchestre renvoie à la vision traditionnelle du manager tandis que l’école contemporaine à la française fait davantage écho à l’adaptabilité dont le manager doit aujourd’hui faire preuve pour conduire ses équipes dans le bon tempo. Soit un autre exemple de la construction et de la légitimation d’une position et d’une hiérarchie professionnelles *via* la comparaison et la hiérarchisation des nations.

Parmi ces chefs d'orchestres, combien d'artistes, combien de génies ? L'appropriation symbolique de la production de marchandises et le capital symbolique accumulé par des patrons au détriment de dizaines de milliers d'employés sont éclatants dans le cas des plus récents Stakhanov du capitalisme que sont les patrons d'entreprises spécialisées dans la production de biens et de services technologiques diffusés en masse au sein des classes dominantes. Ainsi de celui dont vous connaissez nécessairement le visage et le nom, grandi aux côtés de ceux d'Aristote, Bach, le Caravage, Diderot, Einstein, Freud, Gutenberg, Hirst, Koons, Lennon, Mozart, Nietzsche, Platon, Sartre, Thatcher, de Vinci, West (Kanye) et Zuckerberg⁴. On peut aussi s'amuser à rapprocher, voire à substituer, les qualités d'un cinéaste selon Elia Kazan et celles que prête une directrice de communication à des dirigeants d'entreprises qu'elle compare à des chefs d'orchestre : la hauteur de vue de Karajan, la vision stratégique de Kasparov, la force d'entraînement de Jeanne d'Arc, l'intelligence pratique, concrète et intuitive de Colombo, la capacité d'écoute et de communication de Mireille Dumas, le mélange de fierté et d'humilité de Gandhi et la maîtrise de la prise de décision de Churchill⁵.

La vision de la « création » économique et les prétentions (pédagogiques) du MEDEF et de ses compagnons de route – « serviteurs de l'Etat » compris – prêteraient seulement à sourire si elles ne servaient de boussoles et d'étendards à tant de lois et de politiques publiques aux conséquences plus sérieuses ; et si elles n'étaient pas susceptibles de contribuer à un surcroît de ce qui peut être considéré comme le revers de la médaille de l'appropriation symbolique : l'aliénation. Marx définissait l'aliénation comme la dépossession de l'ouvrier de son travail et du produit de son travail – ce produit qui « se dresse devant lui comme un être étranger, comme une puissance indépendante du producteur »⁶. Il rapportait l'aliénation à la division du travail et aux rapports économiques de classe. Cette recherche peut suggérer

⁴ Voir Olivier Van Duïren, « What does a creative genius like Steve Jobs, Aristotle, Da Vinci, Mark Zuckerberg and Mozart have in common ? » [en ligne], 15 octobre 2016, disponible sur www.linkedin.com ; « The One Key Trait that Einstein, da Vinci, and Steve Jobs Had in Common. "Don't be afraid of daydreaming, and then trying the impossible" » [en ligne], 11 décembre 2017, disponible sur www.heleo.com ; Jan Bartscht et Jessica Macias, « What do Steve Jobs and Nietzsche have in common ? » [en ligne], 7 janvier 2014, disponible sur www.leadapreneur.com ; Joshua Rothman, « Was Steve Jobs an Artist ? », *The New Yorker*, 14 octobre 2015 ; Line, « Freud, Baudelaire, Steve Jobs... Quand génie et drogue s'entremêlent » [en ligne], 15 janvier 2016, disponible sur www.alchimy.info ; Bill Barol, « Steve Jobs = John Lennon » [en ligne], *Forbes*, 6 octobre 2011, disponible sur www.forbes.com ; Gordon Smart, « Kanye West : " I am Picasso, Walt Disney and Steve Jobs" » [en ligne], *The Sun*, 4 avril 2016, disponible sur www.thesun.co.uk. Ces pages ont été consultées le 9 mars 2018. Pour l'assimilation de Steve Jobs au Gutenberg du 21^e siècle, voir le compte Twitter de Laurent Wauquiez, 6 octobre 2011. Voir aussi Jacques Attali (ed.), *Devenir soi*, Paris, Fayard, 2014..

⁵ Nathalie Murlot, « Etre patron, ça s'apprend ! » [en ligne], *L'Express. L'Entreprise*, 29 avril 2014, disponible sur https://lentreprise.lexpress.fr/rh-management/management/etre-patron-ca-s-apprend_1509583.html (page consultée le 3 mars 2018) ; E. Kazan, « On What Makes a Director », art. cit. Voir le chapitre 5.

⁶ Voir Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, Paris, Flammarion, 1996.p. 106-123.

d'analyser l'aliénation au prisme des luttes symboliques d'appropriation de la valeur du travail⁷. L'appropriation symbolique des films par les entreprises suscite toutefois des résistances variées de la part de personnes et d'organisations diverses. Une poignée de celles et ceux-là trouveront peut-être de quoi nourrir leurs luttes dans les propos d'auteurs refusant que leurs patrons s'attribuent leur travail, et plus encore dans les discours et pratiques des cinéastes refusant l'appropriation des films par des auteurs et patrons. Pour en finir avec ces personnes qui aiment à se présenter comme les « créateurs » d'emplois, d'entreprises, de richesses, de technologies et de valeur en se gardant le plus souvent de préciser qu'ils ne les créent moins qu'ils ne sont créés par eux, on leur recommande un peu de prudence lorsqu'ils comparent leurs entreprises à des orchestres. Une de leurs caractéristiques est de pouvoir fonctionner sans chef⁸.

L'attention aux phénomènes d'appropriation symbolique peut aussi être portée au de-là de l'activité économique au sens restreint. En témoignent les sept définitions du mot auteur proposé par un *Dictionnaire universel* de 1690 étudié par Roger Chartier⁹. Après les philosophes, Dieu et les inventeurs, et avant les auteurs de littérature imprimée, le mot auteur y désigne les « Chefs d'un parti, d'une opinion, d'une conspiration, d'un bruit qui court ». On cède à l'envie d'y ajouter les chefs d'Etat et les ministres, qui aiment parfois se définir comme des compositeurs et des chefs d'orchestre¹⁰. Après tout, leurs noms, associés à des lois et

⁷ Il faut préciser qu'on aurait tort d'opposer strictement l'appropriation symbolique à l'aliénation et de leurs associer respectivement le plaisir et la souffrance du travail. Comme évoqué au chapitre 4, la souffrance au travail des réalisateurs leur permet de valoriser leur activité, le caractère « personnel » de leurs créations et alimente peut-être leur sentiment d'être des auteurs. Surtout, le fait que les réalisateurs signent les films n'implique pas qu'ils ne s'en sentent pas dépossédés (on se souvient des cinéastes critiquant leurs producteurs et regrettant d'être « payés en symbolique »). La majorité d'entre eux a des chances de voir leurs créations peu rentables « se dresser devant eux » pour les empêcher de travailler. Réciproquement, la dépossession symbolique des non-auteurs peut s'accompagner de joies, comme celles de collaborer avec tel ou tel auteur ou non-auteur, le plaisir d'un travail bien fait et visible à l'écran, avant que le générique ne mentionne leurs noms, même en petit et après que bien des spectateurs aient quitté la salle. Sur les sentiments ambivalent des artisans à l'égard de leur non-possession des produits de leur travail, voir Matthew B. Crawford, *Éloge du carburateur. Essai sur le sens et la valeur du travail*, Paris, La Découverte, 2010. Comme autre indice que l'appropriation symbolique d'une activité n'est pas contradictoire avec un sentiment d'aliénation : un rêve. Dans un garage perché sur un paysage marécageux découvert au cinéma, le rêveur est serré contre une voiture dont il a la garde. L'automobile est (trop) vieille, massive, ronde, plutôt belle et de modèle aussi américain que le paysage. *Elle ne cesse de pivoter de son propre chef* au risque de s'abimer contre d'autres voitures et de broyer contre un mur les jambes du rêveur. Rarement aperçu dans un garage, l'éveillé aux jambes roides a immédiatement associé cette voiture *possédée* de film de *genre*, dressée « devant lui comme un être étranger, comme une puissance indépendante du producteur », à la thèse qu'il finissait de (p)réparer et s'apprêtait à signer, ainsi qu'à l'écho d'une lecture de *L'Éloge du carburateur* qui l'avait rassuré sur son sens du travail et son avenir (professionnel). A demi rassuré semble-t-il. On retiendra surtout que les auteurs de cinéma ne sont pas seuls à rêver de voitures. Voir la nuit du 15 mars 2018.

⁸ C'est le cas des orchestres contemporains Spira Mirabilis et les Dissonances et de l'ensemble soviétique Persimfans.

⁹ R. Chartier, *L'ordre des livres*, op. cit. p. 49.

¹⁰ En témoigne un premier ministre : « La seule image que je trouve comparable au chef de gouvernement, c'est chef d'orchestre (...) Je ne me prends pas pour le compositeur, ni pour le premier soliste, et pas davantage pour le percussionniste au fond de la salle ». Cité dans Anna Cabana, Rémy Dessarts et Hervé Gattegno, « Edouard Philippe sur la réforme du Code du Travail : "Ce n'est que le début" », *Journal du dimanche*, 2 septembre 2017.

d'autres actes d'Etat, remplissent souvent des fonctions proches de celles des noms d'auteurs dans les critiques de cinéma, comme celle de résumer à la manifestation d'une volonté individuelle les résultats d'une division du travail invisibilisée et méconnue. Le *Dictionnaire universel* de 1690 évoque aussi « l'auteur de la race d'une maison, d'une famille ». Mais qui des parents, des enfants ou d'autres personnes crée une famille ? Plus généralement le *Dictionnaire universel* comptait parmi les auteurs « celui qui a créé ou produit quelque chose » et « ceux qui sont cause de quelque chose ». On ne voit plus guère de limite aux objets et activités dont l'attribution et l'appropriation peuvent être questionnées.

Le narrateur de Moby Dick cédait plus joliment à la même tentation d'étendre à l'infini ses réflexions sur la propriété des poissons¹¹. Qu'étaient-ce, sinon des poissons attachés, que les muscles et les âmes des serfs et des républicains russes, le dernier denier de la veuve pour le propriétaire rapace, le chiffre rond de cent mille et les villes et les villages du duc de Dunder ? Mais toujours selon Ismaël, « si la doctrine du poisson attaché est généralement applicable, la doctrine du poisson perdu l'est plus encore ; car elle l'est internationalement et universellement » : « Qu'étaient l'Amérique en 1492, sinon un poisson perdu dans lequel Colomb planta l'étendard espagnol comme "waif" pour ses royaux maître et maîtresse ? (...) Que sont les pensées des philosophes pour les plagiaires pleins de vanité, sinon des poissons perdus ? Qu'est le grand globe lui-même, sinon un poisson perdu ?... et aussi un poisson attaché. »

Cet inventaire désordonné ne vise pas seulement à descendre en généralité et à esquisser de (fausses) pistes de recherche. Les auteurs de film apportent une contribution modeste et involontaire à l'appropriation symbolique d'autres activités. Pour mieux peindre Steve Jobs en artiste, un journaliste du *New Yorker* évoquait un consensus sur la qualité d'auteur des réalisateurs de cinéma, bien que leur travail implique la gestion d'équipes et de budgets à l'échelle d'une entreprise¹². Aux lendemains d'une défaite coûteuse dont il fallait bien identifier quelques responsables, un entraîneur de football valorisait son métier, critiquait un collègue et relativisait l'importance des joueurs en faisant référence aux scénaristes, aux metteurs en scène et aux compositeurs : « C'est comme le scénario d'un film. Quand le scénario est mauvais, de grands acteurs ne suffisent pas à faire un bon film. Donc un entraîneur doit être suivi par son

Sur les relations entre représentations du pouvoir et la figure du chef d'orchestre, voir Esteban Buch, « Le chef d'orchestre. Pratiques de l'autorité et métaphores politiques », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2002, vol. 57, n° 4, p. 1001-1028 ; Johan Popelard, « La fabrique de l'harmonie. Le chef d'orchestre et l'imaginaire du pouvoir. Entretien avec Esteban Buch et Éric Michaud », *Transposition. Musique et Sciences Sociales*, 2016, n° 5.

¹¹ H. Melville, *Moby Dick*, *op. cit.*, p. 518-521.

¹² J. Rothman, « Was Steve Jobs an Artist ? », *art. cit.*

équipe. (...) La musique sans partition ce n'est pas possible. Brecht disait que même les plus grands acteurs ont besoin d'un metteur en scène pour s'exprimer pleinement¹³. » Plus fondamentalement, l'acte ordinaire et allant si souvent de soi pour les cinéphiles qui consiste à attribuer un film à une personne paraîtrait sans doute plus extraordinaire si tout le monde n'était pas quotidiennement l'auteur et le spectateur de pareils actes d'appropriation et d'attribution à des individus d'un travail qui les dépasse. Et si toutes ces opérations ne relevaient pas d'une forme d'individualisme-méthodologique inscrit dans des corps, des manières de penser, d'agir et d'interagir, ainsi que dans des structures sociales comme les rapports de production et de consommation capitalistes, ou encore la langue et ses structures passives et actives, ses majuscules et ses noms propres.

Avant de se taire pour de bon, il serait malheureux et malpoli de ne pas évoquer les sciences sociales. D'abord parce que les chercheurs et chercheuses de ces disciplines débattent de l'attribution du travail social à des personnes, des groupes, des structures, des classes, des individus, des acteurs, des agents, des réseaux, etc. Si l'on pense par exemple à la querelle entre holistes et individualistes-méthodologiques, combien de divisions scientifiques reposent sur des luttes d'attribution ? Ensuite, à travers leurs constructions d'objets, le choix de leurs méthodes d'enquête, leurs descriptions et leurs explications, les chercheurs et les chercheuses en sciences sociales contribuent (à la marge) aux luttes de définition, de visibilité et de valorisation de la place et des contributions de chacun dans la division du travail. Il en est ainsi de ce travail d'analyse de points de vue dominants sur la division du travail cinématographique, qui a été peu attentif aux points de vue et propriétés de personnes et de groupes plus dominés. Enfin, le nom d'auteur et la propriété des écrits opèrent dans les sciences sociales en tant que principes de production, de classement et d'évaluation des discours, en tant que principe de hiérarchisation inter et intraprofessionnelle et en tant que sources de diverses rétributions et sanctions. Pourquoi accoler un seul nom propre au résultat d'un travail si peuplé qu'une thèse, dont le générique doit moins être recherché dans les remerciements que dans les notes de bas de page (toutes les notes de bas de page) ? Si les écrits académiques étaient privés d'auteurs, comment et à qui distribuer les mérites, les mentions, les postes, les grades, les médailles, l'argent ? Les sciences sociales seraient-elles ce qu'elles sont si leurs noms d'auteurs disparaissaient ?

¹³ « Arrigo Sacchi. "L'autorité doit venir du club" », *L'Equipe*, 9 mars 2018, p. 8-9. Les footballeurs et leurs organisations ont quant à eux cherché à accroître leurs revenus en réclamant des droits proches des professionnels du spectacle. Voir Manuel Schotté, « "Ils sont les artistes du spectacle sportif." Quand la rémunération des footballeurs professionnels français se constitue en enjeu fiscal (années 1970-1980) », *Le Mouvement Social*, 2016, n° 254, p. 117-131.

Vous l'aviez compris, un matériau et un résultat de cette recherche furent une réflexion sur l'expérience de spectateur de cinéma et de chercheur d'un participant à l'écriture de ce texte. Pour des raisons que vous imaginerez, ce dernier a parfois envisagé de ne pas le signer. Il a fini par conclure que sa situation ressemblait fort à celle d'un réalisateur ou scénariste inconnu qui ne croirait pas à l'existence des auteurs, et à celle d'un petit noble qui renoncerait bien à l'étiquette à condition de ne pas y laisser ses titres et ses châteaux en Espagne¹⁴. L'auteur pose donc ses conditions : il effacera son nom lorsqu'il sera certain que personne ne signera à sa place et que ses camarades effaceront les leurs. Abandonnons-le ici, *below and above the lines*, noyé dans ses sources. Quant à moi, cher lecteur ou chère lectrice bercée ou écœurée par toutes ces transatlantiques, je me permets d'inscrire quelques mots de plus sur mon corps couvert de (quelques) coquilles : qu'êtes-vous sinon le nom propre, le porte-parole et le propriétaire devant les lois d'un travail collectif ? Qu'êtes-vous sinon un poisson attaché et un poisson perdu ? Qu'êtes-vous sinon l'œuvre et le nom des autres, un auteur et mon coauteur ?

¹⁴ Voir N. Elias, *La société de cour*, *op. cit.*.

Bibliographie

Droit de propriété littéraire, artistique et cinématographique

BALDWIN Peter, 2014, *The Copyright Wars. Three Centuries of Trans-Atlantic Battle*, Princeton, Princeton University Press, 560 p.

BENHAMOU Françoise et FARCHY Joëlle, 2007, *Droit d'auteur et copyright*, Paris, La Découverte, 128 p.

BIAGIOLI Mario, JASZI Peter et WOODMANSEE Martha (eds.), 2011, *Making and Unmaking Intellectual Property: Creative Production in Legal and Cultural Perspective*, Chicago, University Of Chicago Press, 480 p.

BOURDALE-DUFAU André, 1986, « L'élaboration du projet de loi » dans *Droit d'auteur et droits voisins. La loi du 3 juillet 1985*, Paris, Librairies techniques, p. 5-21.

CHOUKROUN Henri, 1985, *Pour une nouvelle économie de la création*, Paris, 143 p.

DECHERNEY Peter, 2012, *Hollywood's copyright wars. From Edison to the Internet*, New York, Columbia University Press, 287 p.

DERIEUX Emmanuel et GRANCHET Agnès, 2010, *Lutte contre le téléchargement illégal : Loi Dadvsi et Hadopi*, Rueil-Malmaison, Lamy, 266 p.

EDELMAN Bernard, 2004, *Le Sacre de l'auteur*, Paris, Seuil, 322 p.

ESCARRA Jean, RAULT Jean et HEPP François, 1937, *La Doctrine française du droit d'auteur. A propos du projet de loi sur le contrat d'édition*, Paris, Grasset, 227 p.

FARCHY Joëlle, RAINETTE Caroline et POULAIN Sébastien, 2011, « Économies des droits d'auteur. II – Le cinéma », *Culture études*, 2011, n° 5, p. 1-20.

FARCHY Joëlle et ROCHELANDET Fabrice, 2002, « La mise en place du droit d'auteur dans les industries du disque et du cinéma en France » dans Jacques Marseille et Patrick Eveno (eds.), *Histoire des industries culturelles en France, XIXe-XXe siècles*, Paris, Association pour le Développement de l'Histoire Économique, p. 157-182.

FISK Catherine, 2006, « Credit Where It's Due: The Law and Norms of Attribution », *Georgetown Law Journal*, 2006, n° 95, p. 49-117.

FISK Catherine, 2003, « Authors at Work: The Origins of the Work-For-Hire Doctrine », *Yale Journal of Law & the Humanities*, 2003, vol. 15, p. 1-70.

GINSBURG Jane C., 1990, « Tale of Two Copyrights: Literary Property in Revolutionary France and America », *Tulane Law Review*, 1990, vol. 64, n° 5, p. 991-1031.

HESSE Carla, 1990, « Enlightenment Epistemology and the Laws of Authorship in Revolutionary France, 1777-1793 », *Representations*, 1990, n° 30, p. 109-137.

- JASZI Peter et AUFDERHEIDE Patricia, 2011, *Reclaiming Fair Use: How to Put Balance Back in Copyright*, Chicago, University of Chicago Press, 216 p.
- JEANCOLAS Jean-Pierre, MEUSY Jean-Jacques et PINEL Vincent, 1996, *L'Auteur du film. Description d'un combat*, Lyon, SACD, Actes Sud, Institut Lumière, 196 p.
- KATZ Arthur S., 1951, « The Doctrine of Moral Right and American Copyright Law », *Southern California Law Review*, 1951, n° 24, p. 375-390.
- LAKE Jessica, 2017, « The Advent of the Camera: Technological Rupture, Gendered Implications and Legal Continuity », *Law, Culture and the Humanities*, 2017, p. 1-12.
- LAKE Jessica, 2014, « Privacy, Property or Propriety: The Case of “Pretty Portraits” in Late Nineteenth-century America », *Law, Culture and the Humanities*, 2014, vol. 10, n° 1, p. 111-129.
- LATOURNERIE Anne, 2004, « Droits d'auteur, droits du public : une approche historique », *L'Économie politique*, 2004, vol. 2, n° 22, p. 21-33.
- LESSIG Lawrence, 2005, *Free Culture: The Nature and Future of Creativity*, New York, Penguin Books, 368 p.
- LITMAN Jessica, 2006, *Digital Copyright*, Amherst, Prometheus Books, 216 p.
- LITMAN Jessica D., 1986, « Copyright, Compromise and Legislative History », *Cornell Law Review*, 1986, vol. 72, p. 857-904.
- LÖHR Isabella, 2013, « Le droit d'auteur et la Première Guerre mondiale : un exemple de coopération transnationale européenne », *Le Mouvement Social*, 2013, vol. 244, n° 3, p. 67-80.
- PFISTER Laurent et MAUSEN Yves (eds.), 2013, *La construction du droit d'auteur. Entre autarcie et dialogue*, Montpellier, Presses de la Faculté de Droit et Science Politique de Montpellier, 204 p.
- ROEDER Martin A., 1940, « The Doctrine of Moral Right: A Study in the Law of Artists, Authors and Creators », *Harvard Law Review*, 1940, n° 53, p. 554.
- ROSE Mark, 1993, *Authors and owners. The invention of copyright*, Cambridge, Harvard University Press, 176 p.
- SAPIRO Gisèle, 2015, « Droit et histoire de la littérature : la construction de la notion d'auteur », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 2015, n° 48, p. 107-122.
- SEVILLE Catherine, 2009, *The Internationalisation of Copyright Law. Books, Buccaneers and the Black Flag in the Nineteenth century*, Cambridge & New York, Cambridge University Press, 372 p.
- SHERMAN Brad et STROWEL Alain (eds.), 1994, *Of Authors and Origins. Essays on Copyright Law*, Oxford & New York, Clarendon Press & Oxford University Press, 270 p.
- STROWEL Alain, 1993, *Droit d'auteur et copyright. Divergences et convergences. Etude de droit comparé*, Bruxelles, Bruylant, 722 p.

WOODMANSEE Martha et JASZI Peter (eds.), 1994, *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*, Durham, Duke University Press, 476 p.

YANNICK SIMON, 2000, *La SACEM et les droits des auteurs et compositeurs juifs sous l'occupation*, Paris, La Documentation française, 246 p.

Cinéma

Généralités

ABEL Richard, 1994, *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*, Berkeley, University of California Press, 574 p.

ABEL Richard, 1987, *French cinema. The first wave, 1915-1929*, Princeton, Princeton University Press, 672 p.

ANGER Kenneth, 2013, *Hollywood Babylone*, Auch, Tristram, 320 p.

BEN-GHIAT Ruth, 2008, « Un cinéma d'après-guerre : le néoréalisme italien et la transition démocratique », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2008, vol. 63, n° 6, p. 1215-1248.

BENGHOZI Pierre-Jean et DELAGE Christian (eds.), 1997, *Une histoire économique du cinéma français (1895-1995). Regards croisés franco-américains*, Paris, L'Harmattan, 364 p.

BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, 2002, *Le cinéma français sous l'Occupation*, Paris, Perrin, 472 p.

BOWSER Eileen, 1990, *The Transformation of Cinema, 1907-1915*, New York, Charles Scribner's Sons, 337 p.

CAROU Alain, 2002, *Le cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre (1906-1914)*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 364 p.

CARR Steven Alan, 2001, *Hollywood and Anti-Semitism: A Cultural History up to World War II*, Cambridge, U.K. ; New York, Cambridge University Press, 360 p.

CRETON Laurent, 2009, *Economie du cinéma. Perspectives stratégiques*, Paris, Armand Colin, 223 p.

CRISP Colin G., 1997, *The classic French cinema, 1930-1960*, Bloomington, London & New York, Indiana University Press & I.B. Tauris, 485 p.

DARRE Yann, 2006, « Esquisse d'une sociologie du cinéma », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2006, n° 161-162, p. 122-136.

DENIS Sébastien, 2007, « Cinéma et panarabisme en Algérie entre 1945 et 1962 », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 2007, n° 226, p. 37-51.

DUVAL Julien, 2006, « L'art du réalisme. Le champ du cinéma français au début des années 2000 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2006, n° 161-162, n° 1, p. 96-115.

- GAUTHIER Christophe, VEZYROGLOU Dimitri et JUAN Myriam (eds.), 2013, *L'auteur de cinéma. Histoire, généalogie, archéologie*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 397 p.
- GIOVACCHINI Saverio et SKLAR Robert (eds.), 2013, *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*, Jackson, University Press of Mississippi, 272 p.
- HIGSON Andrew et MALTBY Richard (eds.), 1999, « *Film Europe* » And « *Film America* ». *Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939*, Exeter, University of Exeter Press, 400 p.
- HUBERT-LACOMBE Patricia, 2000, *Le cinéma français dans la guerre froide. 1946-1956*, Paris, L'Harmattan, 204 p.
- KEIL Charlie et STAMP Shelley, 2004, *American Cinema's Transitional Era - Audiences, Institutions, Practices*, Berkeley, University of California Press, 384 p.
- KING Geoff (ed.), 2002, *New Hollywood Cinema. An introduction*, New York, Columbia University Press, 296 p.
- LAYERLE Sébastien, 2008, *Caméras en lutte en Mai 68. « Par ailleurs le cinéma est une arme... »*, Paris, Nouveau Monde, 631 p.
- LEFEBVRE Thierry, 2004, *La Chair et le Celluloïd. Le cinéma chirurgical du docteur Doyen*, Brionne, Jean Doyen, 143 p.
- LEON Y BARELLA Alicia, 2012, *Sauver l'écran en danger. Le cinéma américain en France (1926-1936). Domination et résistances*, Ecole des Chartes, Paris.
- LEVY Emmanuel, 1990, « Stage, Sex and Suffering: Images of women in American films », *Empirical Studies of the Arts*, 1990, vol. 8, n° 1, p. 53-76.
- LEWIS Jon (ed.), 1998, *The New American Cinema*, Durham, Duke University Press, 405 p.
- MARY Philippe, 2006, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, 211 p.
- MENDICK Xavier et SCHNEIDER Steven Jay, 2002, *Underground U.S.A. Filmmaking Beyond the Hollywood Canon*, London, Wallflower Press, 238 p.
- MUSSER Charles, 1990, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, New York, Charles Scribner's Sons, 650 p.
- PASTRE Béatrice De, 2004, « Cinéma éducateur et propagande coloniale à Paris au début des années 1930 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2004, n° 51-4, p. 135-151.
- ROSEN Marjorie, 1978, *Vénus à la chaîne*, Paris, Editions des Femmes, 372 p.
- ROSSMAN Gabriel, ESPARZA Nicole et BONANICH Phillip, 2010, « I'd Like to Thank the Academy, Team Spillovers, and Network Centrality », *American Sociological Review*, 2010, vol. 75, n° 1, p. 31-51.

ROSTEN Leo C., 1941, *Hollywood. The movie colony, the movie makers*, New York, Harcourt, Brace and Company, 436 p.

SADOUL Georges, 1979, *Histoire du cinéma mondial*, Paris, Flammarion, 729 p.

SADOUL Georges, 1948, *Histoire générale du cinéma. Tome 2. Les pionniers du cinéma (De Méliès à Pathé) 1897-1909*, Paris, Denoël, 572 p.

SLIDE Anthony, 1999, « The Silent Closet », *Film Quarterly*, 1999, vol. 52, n° 4, p. 24-32.

STAIGER Janet, 1983, « Combination and Litigation: Structures of U.S. Film Distribution, 1896-1917 », *Cinema Journal*, 1983, vol. 23, n° 2, p. 41-72.

TRUJILLO Gabriela, 2015, « Le Brésil et la construction problématique d'un cinéma national (1896-1954) », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2015, n° 77, p. 48-67.

VANDE WINKEL Roel et WELCH David (eds.), 2007, *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 342 p.

VINCENDEAU Ginette, 2000, *Stars and Stardom in French Cinema*, London & New York, Continuum International Publishing Group, 288 p.

Distribution, exploitation, reception

ABEL Richard, 1993, *French film theory and criticism. A history - anthology. 1907 - 1939*, Princeton, Princeton University Press, vol.1, 484 p.

ABEL Richard, 1988, *French film theory and criticism. A history - anthology. 1907 - 1939*, Princeton, Princeton University Press, vol.2, 328 p.

ABEL Richard, 1985, « On the Threshold of French Film Theory and Criticism, 1915-1919 », *Cinema Journal*, 1985, vol. 25, n° 1, p. 12-33.

ANDREAZZA Fabio, 2006, « La conversion de Pirandello au cinéma », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2006, n° 161-162, p. 32-41.

BAECQUE Antoine DE, 2013, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968*, Paris, Fayard, 416 p.

BAUMANN Shyon, 2007, *Hollywood highbrow. From entertainment to art*, Princeton, Princeton University Press, 225 p.

CONNOR J. D., 2001, « Sartre and Cinema: The Grammar of Commitment », *MLN*, 2001, vol. 116, n° 5, p. 1045-1068.

CRISP Colin, 2002, *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, Bloomington, Indiana University Press, 488 p.

DECHERNEY Peter, 2005, *Hollywood and the culture elite. How the movies became American*, New York, Columbia University Press, 272 p.

- DELSAUT Yvette, 2006, « Lumière d'ambiance sur les années 1930 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2006, n° 161-162, p. 10-31.
- ETHIS Emmanuel, 2014, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 127 p.
- FORESTIER Laurent LE, 2004, « L'accueil en France des films américains de réalisateurs français à l'époque des accords Blum-Byrnes », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2004, n° 51-4, p. 78-97.
- FREMAUX Thierry et BAECQUE Antoine De, 1995, « La cinéphilie ou l'invention d'une culture », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1995, vol. 46, n° 1, p. 133-142.
- FREY Mattias, 2015, *The permanent crisis of film criticism. The anxiety of authority*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 196 p.
- FRYE Brian L., 2011, « The Gray Lady's Guide to Avant-Garde Cinema », *INCITE Journal of Experimental Media*, 2011, n° 3, p. 54-65.
- GALLINARI Pauline, 2011, « Une offensive cinématographique soviétique en France ? Les enjeux du retour du cinéma soviétique sur les écrans français dans l'après-guerre », *Relations internationales*, 2011, n° 147, p. 49-58.
- GAUTHIER Christophe, 2008, « L'introuvable critique. Légitimation de l'art et hybridation des discours aux sources de la critique cinématographique », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 2008, n° 26, n° 1, p. 51-72.
- GAUTHIER Christophe, 2004, « Le cinéma des nations : invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910 – années 1930) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2004, n° 51-4, p. 58-77.
- GAUTHIER Christophe, 1999, *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, Ecole Nationale Des Chartes, 391 p.
- GERSTNER David A. et STAIGER Janet (eds.), 2002, *Authorship and Film*, New York, Routledge, 320 p.
- GOMERY Douglas, 1992, *Shared Pleasures: A History Of Movie Presentation In The United States*, Madison, University of Wisconsin Press, 416 p.
- GUY Jean-Michel (ed.), 2001, *La culture cinématographique des Français*, Paris, La Documentation Française, 352 p.
- GUZMAN Tony, 2005, « The Little Theatre Movement: The Institutionalization of the European Art Film in America », *Film History*, 2005, vol. 17, n° 2-3, p. 261-284.
- HABERSKI Raymond J., 2001, *It's Only a Movie!: Films and Critics in American Culture*, Lexington, University Press of Kentucky, 249 p.
- HOCHMAN Stanley (ed.), 1982, *From Quasimodo to Scarlett O'Hara: A National Board of Review anthology, 1920-1940*, New York, F. Ungar, 432 p.
- INSTITUT DOURDIN (ed.), 1958, *Etude du marché du cinéma*, Paris, CNC, 162 p.

- KUISEL Richard, 2000, « The Fernandel Factor: The Rivalry between the French and American Cinema in the 1950s », *Yale French Studies*, 2000, n° 98, p. 119.
- LE GRAS Gwénaëlle et SELLIER Geneviève (eds.), 2015, *Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre. 1945-1958*, Paris, Nouveau Monde Editions, 383 p.
- LECLER Romain, 2015, « Nouvelles vagues. Le marché-festival de Cannes ou la fabrique française d'un universel cinématographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 14 avril 2015, n° 206-207, p. 14-33.
- LOYER Emmanuelle, 1992, « Hollywood au pays des ciné-clubs (1947-1954) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1992, vol. 33, n° 1, p. 45-55.
- MATONTI Frédérique, 2006, « Une nouvelle critique cinématographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2006, n° 161-162, p. 66-79.
- MEKAS Jonas, 1972, *Movie Journal The Rise Of The New American Cinema 1959-1971*, New York, Collier Books, 434 p.
- MONTEBELLO Fabrice, 1997, *Spectacle cinématographique et classe ouvrière. Longwy : 1944-1960*, Université Lumière-Lyon II, Lyon, 817 p.
- PANOFSKY Erwin, « Style and Medium in the Motion Pictures [1936] » dans *Three essays on style*, Cambridge & Londres, The MIT Press, p. 209.
- PILLARD Thomas, 2012, « Une histoire oubliée : la genèse française du terme "film noir" dans les années 1930 et ses implications transnationales », *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, 2012, n° 1.
- PINTO Aurélie, 2012, *Les salles de cinéma d'art et d'essai : sociologie d'un label culturel entre marché politique et politique publique*, Université de Picardie Jules Verne, Amiens, 606 p.
- RAJAGOPALAN Sudha, 2009, *Indian Films in Soviet Cinemas. The Culture of Movie-going After Stalin*, Bloomington, Indiana University Press, 241 p.
- SEGRAVE Kerry, 1997, *American films abroad. Hollywood's domination of the world's movie screens from the 1890s to the present*, Jefferson, McFarland, 352 p.
- TAMBA Saïd, 2004, « Propos sur le cinéma colonial en tant que genre populaire », *L'Homme et la société*, 2004, n° 154, p. 93-108.
- TODD Antony, 2012, *Authorship and the Films of David Lynch: Aesthetic Receptions in Contemporary Hollywood*, London & New York, I. B. Tauris, 224 p.
- TRUMBOUR John, 2007, *Selling Hollywood to the World. U.S. and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920-1950*, Cambridge, Cambridge University Press, 402 p.
- WAGSTAFF Christopher, 1998, « Italian genre films in the world market » dans *Hollywood and Europe: economics, culture, national identity, 1945-95*, London, BFI Publishing, p. 74-85.

WEXMAN Virginia Wright (ed.), 2003, *Film and authorship*, New Brunswick, Rutgers University Press, 270 p.

Production

ABERDEEN J. A., 2000, *Hollywood renegades. The Society of Independent Motion Picture Producers*, Los Angeles, Cobblestone Entertainment, 332 p.

ALEXANDRE Olivier, 2015, *La règle de l'exception. Ecologie du cinéma français*, Paris, Editions de l'EHESS, 272 p.

BERGSTROM Janet, 1998, « Emigrés or exiles? The French directors' return from Hollywood » dans Geoffrey Nowell-Smith et Steven Ricci (eds.), *Hollywood and Europe: economics, culture, national identity, 1945-95*, London, BFI Publishing, p. 86-103.

BIELBY Denise D. et BIELBY William T., 1996, « Women and Men in Film: Gender Inequality among Writers in a Culture Industry », *Gender and Society*, 1996, vol. 10, n° 3, p. 248-270.

BORDWELL David, STAIGER Janet et THOMPSON Kristin, 1985, *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*, New York, Columbia University Press, 506 p.

BOWSER Pearl et SPENCE Louise, 2000, *Writing Himself into History. Oscar Micheaux, His Silent Films, and His Audiences*, New Brunswick, Rutgers University Press, 280 p.

CARDON Vincent, 2016, « Produire "l'évidence". Le travail d'appariement et de recrutement dans le monde du cinéma », *Sociologie du travail*, 2016, vol. 58, n° 2, p. 160-180.

CAROU Alain, 2011, « Le scénario français en quête d'auteurs (1908-1918) », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011, vol. 65, n° 3, p. 28-51.

CHABROL Marguerite, 2016, *De Broadway à Hollywood. Stratégies d'importation du théâtre new-yorkais dans le cinéma classique américain*, Paris, CNRS Editions, 396 p.

CRETON Laurent, DEHEE Yannick, LAYERLE Sébastien et MOINE Caroline (eds.), 2011, *Les producteurs. Enjeux créatifs, enjeux financiers*, Paris, Nouveau Monde, 393 p.

CRISP Colin G., 1987, « The Rediscovery of Editing in the French Cinema, 1930-1945 », *Histoire & Mesure*, 1987, vol. 2, n° 3, p. 199-214.

DENIS Sébastien, 2011, « À la recherche du monteur. La lente émergence d'un métier (France, 1895-1935) », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011, n° 65, n° 3, p. 52-81.

FAULKNER Robert R. et ANDERSON Andy B., 1987, « Short-Term Projects and Emergent Careers: Evidence From Hollywood », *American Journal of Sociology*, 1987, vol. 92, n° 4, p. 879-909.

FINE Richard, 1993, *West of Eden. Writers in Hollywood, 1928 - 1940*, Washington & Londres, Smithsonian Institution Press, 206 p.

- GAUDY Camille, 2008, « “Être une femme” sur un plateau de tournage », *Ethnologie française*, 2008, Vol. 38, n° 1, p. 107-117.
- HAMILTON Ian, 1991, *Writers in Hollywood, 1915-1951*, New York, Carroll & Graf, 326 p.
- HINCELIN Leïla, 2014, « Imported Directors, 1920-1931 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 2014, n° 39, p. 17-28.
- LE FORESTIER Laurent et MORRISSEY Priska, 2011, « Pour une histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945 », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011, n° 65, n° 3, p. 8-27.
- LECLER Romain, 2015, « Nouvelles vagues. Le marché-festival de Cannes ou la fabrique française d'un universel cinématographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 14 avril 2015, n° 206-207, p. 14-33.
- LEFEUVRE Morgan, 2011, « Les travailleurs des studios : modalités d'embauches et conditions de travail (1930-1939) », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011, n° 65, n° 3, p. 122-149.
- LEVY Emanuel, 1989, « The democratic elite: America's movie stars », *Qualitative Sociology*, 1989, vol. 12, n° 1, p. 29-54.
- LINCOLN Anne E. et ALLEN Michael Patrick, 2004, « Double Jeopardy in Hollywood: Age and Gender in the Careers of Film Actors, 1926-1999 », *Sociological Forum*, 2004, vol. 19, n° 4, p. 611-631.
- MACCANN Richard Dyer, 1987, *The first tycoons*, Metuchen, The Scarecrow Press, 259 p.
- MAHAR Karen Ward, 2001, « True Womanhood in Hollywood: Gendered Business Strategies and the Rise and Fall of the Woman Filmmaker, 1896—1928 », *Enterprise & Society*, 2001, vol. 2, n° 1, p. 72-110.
- MANGOLTE Pierre-André, 2006, « Naissance de l'industrie cinématographique. Les brevets aux États-Unis et en Europe (1895-1908) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2006, vol. 61, n° 5, p. 1123-1145.
- MCKENNA Denise, 2011, « The photoplay or the pickaxe: extras, gender, and labour in early Hollywood », *Film History*, 2011, vol. 23, n° 1, p. 5-19.
- MORRISSEY Priska, 2011a, « Documents (III) : Question de genre. Regards sur les femmes au travail dans le cinéma français des années trente », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011, vol. 65, n° 3, p. 168-179.
- MORRISSEY Priska, 2011b, « Documents (I) : L'invention du « tourneur de manivelle » à travers les discours sur l'opérateur de prise de vues à la fin du premier conflit mondial », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011, vol. 65, n° 3, p. 82-89.
- PINTAR Laurie Caroline, 1995, *Off-Screen Realities: A History of Labor Activism in Hollywood, 1933-1947*, University of Southern California, Los Angeles, 458 p.
- ROUSSEL Violaine, 2017, *Representing Talent. Hollywood Agents and the Making of Movies*, Chicago, University of Chicago Press, 254 p.

ROUSSEL Violaine et BIELBY Denise (eds.), 2015, *Brokerage and Production in the American and French Entertainment Industries. Invisible Hands in Cultural Markets*, Lanham, Lexington Books, 220 p.

SLIDE Anthony, 2012, « Early Women Filmmakers: The Real Numbers », *Film History*, 2012, vol. 24, n° 1, p. 114-121.

SMITH Sharon, 1975, *Women Who Make Movies*, New York, Hopkinson & Blake, 307 p.

TAYLOR John Russell, 1983, *Strangers in Paradise. The Hollywood Emigres, 1933-1950*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 256 p.

TRACHMAN Mathieu, 2013, *Le travail pornographique. Enquête sur la production de fantasmes*, Paris, La Découverte, 300 p.

VERDALLE Laure de, 2012, « Une analyse lexicale des mondes de la production cinématographique et audiovisuelle française », *Sociologie*, 2012, vol. 3, n° 2, p. 179-197.

Régulation

BJORK Ulf Jonas, 2000, « The U.S. Commerce Department Aids Hollywood Exports, 1921-1933 », *The Historian*, 2000, vol. 62, n° 3, p. 575-587.

BORIAUD Charles, 2011, « Le syndicalisme à l'épreuve de l'immigration en France dans la première moitié des années trente », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011, vol. 65, n° 3, p. 150-167.

CEPLAIR Larry et ENGLUND Steven, 1976, *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930-60*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 546 p.

CHOUKROUN Jacques, 2004, « Aux origines de "l'exception culturelle française" ? Des études d'experts au "Rapport Petsche" (1933-1935) », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2004, n° 44, p. 5-27.

COLLINS Richard, 1998, « Locked in a mortal embrace. Les politiques audiovisuelles européennes du Royaume-Uni et de la France », *Réseaux*, 1998, vol. 16, n° 87, p. 137-162.

CRITCHLOW Donald T., 2013, *When Hollywood Was Right: How Movie Stars, Studio Moguls, and Big Business Remade American Politics*, Cambridge & New York, Cambridge University Press, 235 p.

DELWIT Pascal et GOBIN Corinne, 1991, « L'option de la communauté européenne en matière culturelle : le cas de la directive relative à l'audiovisuel du 3 octobre 1989 », *Politiques et management public*, 1991, vol. 9, n° 3, p. 83-112.

DEPETRIS Frédéric, 2008, *L'Etat et le cinéma en France : Le moment de l'exception culturelle*, Paris, L'Harmattan, 300 p.

DUBOIS Régis, 2007, *Une histoire politique du cinéma. Etats-Unis, Europe, URSS*, Cabris, Editions Sulliver, 220 p.

DUDLEY WHEATON Christopher, 1974, *A History of the Screen Writers' Guild (1920-1942): The Writers' Quest for a Freely Negotiated Basic Agreement*, University of Southern California, Los Angeles, 185 p.

ELEFTERIOU-PERRIN Véronique, 2004, « "The motion picture is potentially one of the greatest weapons for the safeguarding of democracy" : activisme et censure dans le monde hollywoodien des années 1930 », *Revue française d'études américaines*, 2004, vol. 102, n° 4, p. 62-81.

FINE Richard, 1992, *James M. Cain and the American Authors' Authority*, Austin, University of Texas Press, 304 p.

FISK Catherine L., 2011, « The Role of Private Intellectual Property Rights in Markets for Labor and Ideas: Screen Credit and the Writers Guild of America, 1938-2000 », *Berkeley Journal of Employment & Labor Law*, 2011, vol. 32, n° 2, p. 215-278.

FISK Catherine L., 2010, « The Jurisdiction of the Writers Guild to Determine Authorship of Movies and Television Programs », *UC Irvine School of Law Research Paper*, 2010, n° 23, p. 1-17.

FRYE Brian L., 2012, « The Dialectic of Obscenity », *Hamline Law Review*, 2012, vol. 35, n° 1, p. 229-278.

GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, 2003, « Le prix de la qualité. L'Etat et le cinéma français (1960-1965) », *Politix*, 2003, vol. 16, n° 61, p. 95-122.

GRANT Jonas, 1995, « "Jurassic" Trade Dispute: The Exclusion of the Audiovisual Sector from the GATT », *Indiana Law Journal*, 1995, vol. 70, n° 4, p. 1333-1365.

HORNE Gerald, 2001, *Class struggle in Hollywood, 1930-1950. Moguls, Mobsters, Stars, Reds, and Trade Unionists*, Austin, University of Texas Press, 363 p.

JARVIE Ian, 1992, *Hollywood's Overseas Campaign: The North Atlantic Movie Trade, 1920-1950*, Cambridge & New York, Cambridge University Press, 496 p.

LEGLISE Paul, 1977, *Histoire de la politique du cinéma français. Tome II. Le cinéma entre deux républiques (1940-1946)*, Paris, Filméditations, 224 p.

LEGLISE Paul, 1969, *Histoire de la politique du cinéma français. Tome I. La troisième République*, Paris, Filméditations, 325 p.

MOINE Caroline, 2013, « La Fédération internationale des associations de producteurs de films : un acteur controversé de la promotion du cinéma après 1945 », *Le Mouvement Social*, 2013, vol. 243, n° 2, p. 91-103.

PASQUIER Dominique, 2008, « Les barèmes de l'originalité », *Réseaux*, 2008, vol. 148-149, n° 2, p. 175-201.

PASQUIER Eglantine, 2016, « André Cornu et le secrétariat d'État aux Beaux-Arts, 1951-1954 », *Carnet de recherches du Comité d'histoire du ministère de la Culture sur les politiques, les institutions et les pratiques culturelles*, 2016.

PHILIPPE-LOUIS GILLES, 2002, *La contribution du régime de Vichy au statut juridique contemporain du cinéma français*, Université de Lille III, Lille, 440 p.

POLO Jean-François, 2003, « La politique cinématographique de Jack Lang. De la réhabilitation des industries culturelles à la proclamation de l'exception culturelle », *Politix*, 2003, vol. 16, n° 61, p. 123-149.

SCHWARTZ Nancy Lynn et SCHWARTZ Sheila, 1983, *The Hollywood writers' wars*, New York, McGraw-Hill, 334 p.

SWANN Paul, 2000, « The British Culture Industries and the Mythology of the American Market: Cultural Policy and Cultural Exports in the 1940s and 1990s », *Cinema Journal*, 2000, vol. 39, n° 4, p. 27-42.

SWANN Paul, 1991, « The Little State Department: Hollywood and the State Department in the Postwar World », *American Studies International*, 1991, vol. 29, n° 1, p. 2-19.

TAILLIBERT Christel, 1998, « Le cinéma, instrument de politique extérieure du fascisme italien », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 1998, vol. 110, n° 2, p. 943-962.

THEVENIN Olivier (ed.), 2008, *La S.R.F. et la Quinzaine des Réalisateurs. 1968-2008. Une construction d'identités collectives*, Montreuil, Aux lieux d'être, 262 p.

VERNIER Jean-Marc, 2004, « L'État français à la recherche d'une politique culturelle du cinéma : de son invention à sa dissolution gestionnaire », *Quaderni*, 2004, vol. 54, n° 1, p. 95-108.

Témoignages, biographies, autobiographies, anthologies

BAECQUE Antoine DE, 2010, *Godard. Biographie*, Paris, Fayard, 940 p.

BAECQUE Antoine DE (ed.), 2001, *La politique des auteurs. Les textes*, Paris, Cahiers du cinéma, 204 p.

BAZIN André, 1976, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 372 p.

BENOIT-LEVY Jean, 1945, *Les Grandes missions du cinéma*, Montréal, L. Parizeau, 349 p.

BERGALA Alain (ed.), 1998, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2 : 1984-1998*, Paris, Cahiers du cinéma, 511 p.

BOGDANOVICH Peter, 1997, *Who the Devil Made It*, New York, Knopf, 849 p.

BRAKHAGE Stan, 2001, *Essential Brakhage. Selected writings on filmmaking*, Kingston, McPherson & Company, 232 p.

- BRAUNBERGER Pierre et BERGER Jacques, 1987, *Pierre Braunberger, producteur. Cinéamémoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou et Centre National de la Cinématographique, 263 p.
- CAPRA Frank, 1997, *The Name above the Title. An Autobiography*, New York, Da Capo Press, 513 p.
- CARLO RIM, 1999, *Mémoires d'une vieille vague*, Paris, Ramsay, 299 p.
- CARLO RIM, 1981, *Le Grenier d'Arlequin. Journal, 1916-1940*, Paris, Denoël, 336 p.
- CLAIR René, 1951, *Réflexion faite. Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950*, Paris, Gallimard, 270 p.
- DELLUC Louis, 1985, *Ecrits cinématographiques I. Le cinéma et les cinéastes*, Paris, Cinémathèque française, 349 p.
- DIAMANT-BERGER Henri, 1977, *Il était une fois le cinéma*, Paris, Editions Jean-Claude Simoën, 248 p.
- DULAC Germaine, 1994, *Ecrits sur le cinéma*, Paris, Paris expérimental, 225 p.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, GRANGE Marie-Françoise et DELAVAUD Gilles (eds.), 2003, *Godard et le métier d'artiste*, Paris, L'Harmattan, 350 p.
- FERRARI Alain (ed.), 2006, *Le Poing dans la vitre : Scénaristes et dialoguistes du cinéma français*, Lyon, Actes Sud, 693 p.
- GELMIS Joseph, 1970, *The film director as superstar*, New York, Doubleday, 354 p.
- JAMES David E., 1992, *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton, Princeton University Press, 333 p.
- JEANSON Henri, 1990, *70 ans d'adolescence*, Paris, Ramsay, 558 p.
- KAUFMAN Lloyd, 2013, *Direct Your Own Damn Movie!*, Burlington, Focal Press, 241 p.
- KAUFMAN Lloyd, 2012, *Produce Your Own Damn Movie!*, Boca Raton, CRC Press, 308 p.
- KAUFMAN Lloyd et ANTILL Sara, 2011, *Sell Your Own Damn Movie!*, Waltham, Focal Press, 282 p.
- LANE Tamar, 1923, *What's wrong with the movies?*, Los Angeles, Waverly Company, 254 p.
- LANGLOIS Henri, 1986, *Trois cents ans de cinéma. Ecrits*, Paris, Cahiers du cinéma - Cinémathèque française - Fondation européenne des Métiers de l'Image et du Son, 384 p.
- LEWIS Jon, 1997, *Whom God wishes to destroy... Francis Coppola and the New Hollywood*, Durham, Duke University Press, 194 p.
- L'HERBIER Marcel, 1979, *La tête qui tourne*, Paris, Belfond, 334 p.

- MARION Denis (ed.), 1949, *Le cinéma par ceux qui le font*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 411 p.
- NAUMBURG Nancy (ed.), 1938, *Silence ! On tourne. Comment nous faisons les films*, Paris, Payot, 289 p.
- PAGNOL Marcel, 1991, *Cinématurgie de Paris*, Paris, Editions de Fallois, 223 p.
- PATHE Charles, 2006, *Ecrits autobiographiques*, Paris, L'Harmattan, 352 p.
- RENAITOUR Jean-Michel, 1937, *Où va le cinéma français ?*, Paris, Editions Baudinière, 478 p.
- RENOIR Jean, 1974, *Ecrits*, Paris, Ramsay, 410 p.
- RICHEBE Roger, 1977, *Au-delà de l'écran. 70 ans de la vie d'un cinéaste*, Monte-Carlo, Editions Pastorelly, 333 p.
- RIESS Curt, 1937, *Hollywood inconnu*, Paris, Les Editions de France, 227 p.
- ROY Jean, 1947, *Hollywood en pantoufles*, Lausanne, Au Blé qui lève, 231 p.
- SCEMAMA Céline, 2006, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*, Paris, L'Harmattan, 267 p.
- SELDES Gilbert, 1937, *The Movies Come from America*, New York, Charles Scribner's sons, 236 p.
- SELDES Gilbert, 1924, *The seven lively arts*, New York, Harper & Brothers, 468 p.
- SITNEY P. Adams, 2000, *Film Culture Reader*, New York, NY, Cooper Square Press, 368 p.
- VIDOR King, 1981, *La grande parade. Autobiographie*, Paris, J. C. Lattès, 286 p.
- VIDOR King, 1972, *King Vidor on Film Making*, New York, David McKay Company, 240 p.
- YOUNGERMAN Joseph C., SKUTCH Ira et SHEPARD David, 1995, *My seventy years at Paramount Studios and the Directors Guild of America*, Los Angeles, Directors Guild of America, 144 p.
- 1994, *Jeux d'auteurs, mots d'acteurs. Scénaristes et dialoguistes du cinéma français. 1930-1945*, Paris, Institut Lumières & Actes Sud, 480 p.

Art, littérature, histoire culturelle

- BALASINSKI Justyne et MATHIEU Lilian (eds.), 2006, *Art et contestation*, Rennes, PUR, 233 p.
- BECKER Howard S., 2006, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 381 p.
- BOLTANSKI Luc, 1975, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, vol. 1, n° 1, p. 37-59.
- BOUDROT Pierre, 2012, *L'écrivain éponyme*, Paris, Armand Colin, 502 p.

- BOURDIEU Pierre, 1998, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 572 p.
- BOURDIEU Pierre, 1977, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1977, vol. 13, n° 1, p. 3-43.
- BOURDIEU Pierre et DELSAUT Yvette, 1975, « Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, vol. 1, n° 1, p. 7-36.
- BRUN Éric, 2009, « L'avant-garde totale. La forme d'engagement de l'Internationale situationniste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2009, n° 176-177, p. 32-51.
- BUCH Esteban, 2002, « Le chef d'orchestre. Pratiques de l'autorité et métaphores politiques », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2002, vol. 57, n° 4, p. 1001-1028.
- BUTSCH Richard, 2000, *The Making of American Audiences: From Stage to Television, 1750-1990*, Cambridge, Cambridge University Press, 468 p.
- CASANOVA Pascale, 1999, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 492 p.
- CHARLE Christophe, 1990, *Naissance des « intellectuels ». 1880-1900*, Paris, Minuit, 272 p.
- CHARTIER Roger, 1992, *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVe et XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 118 p.
- COULANGEON Philippe, 2004, *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Paris, Ministère de la Culture - DEPS, 352 p.
- COULANGEON Philippe, 1999, « Les mondes de l'art à l'épreuve du salariat. Le cas des musiciens de jazz français », *Revue française de sociologie*, 1999, vol. 40, n° 4, p. 689-713.
- DE SAINT MARTIN Monique, 1990, « Les "femmes écrivains" et le champ littéraire », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1990, vol. 83, n° 1, p. 52-56.
- DUCHAMP Marcel et CABANNE Pierre, 2014, *Marcel Duchamp. Entretiens avec Pierre Cabanne [1967]*, Pin-Balma et Paris, Sables et Allia, 173 p.
- FREIDSON Eliot, 1986, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, 1986, vol. 27, n° 3, p. 431-443.
- GOBILLE Boris, 2009, « Affaire de profanes ou affaire de spécialistes ? Les avant-gardes littéraires et la question de l'écriture en mai-juin 1968 en France », *COLLeGIUM*, 2009, n° 5, p. 78-95.
- GOBILLE Boris, 2005, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968. Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2005, n° 158, p. 30-61.
- GOURNAY Bernard, 2002, *Exception culturelle et mondialisation*, Paris, Presses de Sciences Po, 131 p.

- GUICHARD Charlotte, 2008, « La signature dans le tableau aux XVIIe et XVIIIe siècles : identité, réputation et marché de l'art », *Sociétés & Représentations*, 2008, n° 25, p. 47-77.
- HEINICH Nathalie, 2008, « La signature comme indicateur d'artification », *Sociétés & Représentations*, 2008, n° 25, p. 97-106.
- HEINICH Nathalie, 1993, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'Age classique*, Paris, Minuit, 302 p.
- HEINICH Nathalie et EDELMAN Bernard, 2002, *L'art en conflits. L'oeuvre de l'esprit entre droit et sociologie.*, Paris, La Découverte, 276 p.
- HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta (eds.), 2012, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Editions de l'EHESS, 335 p.
- JEANPIERRE Laurent, MAYAUD Isabelle et SOFIO Séverine, 2013, « Représenter les commissaires d'exposition d'art contemporain en France : une intermédiation collective impossible ? », *Le Mouvement Social*, 2013, n° 243, p. 79-89.
- JEANPIERRE Laurent et ROUEFF Olivier, 2014, *La culture et ses intermédiaires. Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Archives contemporaines, 305 p.
- LAQUA Daniel, 2011, « Internationalisme ou affirmation de la nation ? La coopération intellectuelle transnationale dans l'entre-deux-guerres », *Critique internationale*, 2011, n° 52, p. 51-67.
- LECHAUX Bleuwend, 2009, « La mobilisation des intermittents du spectacle » dans *Emotions... Mobilisation !*, Paris, Presses de Sciences Po, p. 57-77.
- LIZE Wenceslas, NAUDIER Delphine et SOFIO Séverine (eds.), 2014, *Les stratèges de la notoriété: Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Archives contemporaines, 235 p.
- MARTIN Benjamin G., 2016, *The Nazi-Fascist New Order for European Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 336 p.
- MENGER Pierre-Michel, 2010, « Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques », *Revue d'économie politique*, 2010, vol. 120, n° 1, p. 205-236.
- MENGER Pierre-Michel, 2009, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil/Gallimard, 976 p.
- MOULIN Raymonde, 1998, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 437 p.
- MOULIN Raymonde, 1986, « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines », *Revue française de sociologie*, 1986, vol. 27, n° 3, p. 369-395.
- NAUDIER Delphine, 2010, « Les écrivaines et leurs arrangements avec les assignations sexuées », *Sociétés contemporaines*, 2010, n° 78, p. 39-63.

- ORY Pascal, 1994, *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris, Plon, 1033 p.
- PEREC Georges, 1991, « Experimental Demonstration of the Tomatotopic Organization in the Soprano (Cantatrix sopranica L.) » dans *Cantatrix sopranica L. et autres écrits scientifiques*, Paris, Seuil, p. 11-33.
- POPA Ioana, 2011, « La circulation transnationale du livre : un instrument de la guerre froide culturelle », *Histoire@Politique*, 2011, n° 15, p. 25-41.
- POPA Ioana, 2003, « Le réalisme socialiste, un produit d'exportation politico-littéraire », *Sociétés & Représentations*, 2003, n° 15, p. 261-292.
- PEPELARD Johan, 2016, « La fabrique de l'harmonie. Le chef d'orchestre et l'imaginaire du pouvoir. Entretien avec Esteban Buch et Éric Michaud », *Transposition. Musique et Sciences Sociales*, 2016, n° 5.
- PROST Antoine, 2002, « Les grèves de mai-juin 1936 revisitées », *Le Mouvement Social*, 2002, vol. 200, n° 3, p. 33-54.
- PROUST Serge, 2003, « La communauté théâtrale », *Revue française de sociologie*, 2003, vol. 44, n° 1, p. 93-113.
- RABOT Cécile, 2013, « Le rapport des bibliothécaires de lecture publique aux auteurs », *Sociologie*, 2013, vol. 3, n° 4, p. 359-376.
- RAVET Hyacinthe, 2003, « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique », *Travail, genre et sociétés*, 2003, n° 9, p. 173-195.
- REGOURD Serge, 2004, *L'exception culturelle*, Paris, PUF, 128 p.
- RENOLIET Jean-Jacques, 1999, *L'Unesco oubliée: la Société des nations et la coopération intellectuelle, 1919-1946*, Paris, Publications de la Sorbonne, 362 p.
- REVERZY Eleonore, 2016, *Portrait de l'artiste en fille de joie. La littérature publique*, Paris, CNRS Editions, 344 p.
- ROGER Philippe, 2004, *L'ennemi américain. Généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris, Seuil, 604 p.
- ROUEFF Olivier et SOFIO Séverine, 2013, « Intermédiaires culturels et mobilisations dans les mondes de l'art », *Le Mouvement Social*, 2013, n° 243, n° 2, p. 3-7.
- ROUSSEL Violaine, 2011, *Art vs War : Les artistes américains contre la guerre en Irak*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 314 p.
- SAPIRO Gisèle, 2013, « Forms of politicization in the French literary field », *Theory and Society*, 2013, vol. 32, n° 5-6, p. 633-652.
- SAPIRO Gisèle, 2011, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXe-XXIe siècles)*, Paris, Seuil, 750 p.

- SAPIRO Gisèle (ed.), 2009a, *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau Monde Editions, 412 p.
- SAPIRO Gisèle (ed.), 2009b, *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation. XIXe-XXIe siècle*, Paris, La Découverte, 408 p.
- SAPIRO Gisèle, 2009, « Modèles d'intervention politique des intellectuels. Le cas des écrivains », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2009, n° 176-177, p. 8-31.
- SAPIRO Gisèle (ed.), 2008, *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Editions, 427 p.
- SAPIRO Gisèle, 2007, « “Je n'ai jamais appris à écrire”. Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2007, n° 168, p. 12-33.
- SAPIRO Gisèle, 1999, *La Guerre des écrivains. 1940-1953*, Paris, Fayard, 806 p.
- SAPIRO Gisèle et GOBILLE Boris, 2006, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête d'un statut », *Le Mouvement Social*, 2006, vol. 1, n° 214, p. 113-139.
- SAPIRO Gisèle et RABOT Cécile (eds.), 2017, *Profession ? Ecrivain*, Paris, CNRS Editions, 350 p.
- SINIGAGLIA Jérémy, 2007, « Le mouvement des intermittents du spectacle : entre précarité démobilisatrice et précaires mobilisateurs », *Sociétés contemporaines*, 2007, n° 65, p. 27-53.
- SOFIO Séverine, 2008, « Les vertus de la reproduction. Les peintres copistes en France dans la première moitié du XIXe siècle », *Travail, genre et sociétés*, 2008, N° 19, n° 1, p. 23-39.
- SOFIO Séverine, 2007, « La vocation comme subversion. Artistes femmes et anti-académisme dans la France révolutionnaire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2007, n° 168, p. 34-49.
- SORIGNET Pierre-Emmanuel, 2012, « La construction des identités sexuées et sexuelles au regard de la socialisation professionnelle : le cas des danseurs contemporains », *Sociologie de l'Art*, 2012, OPuS 5, n° 3, p. 9-34.
- SORIGNET Pierre-Emmanuel, 2010, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation.*, Paris, La Découverte, 322 p.
- STRAUSS David, 1977, « The Rise of Anti-Americanism in France. French Intellectuals and the American Film Industry, 1927–1932 », *The Journal of Popular Culture*, 1977, vol. 10, n° 4, p. 752-759.
- THIESSE Anne-Marie, 2010, « Communautés imaginées et littératures », *Romantisme*, 2010, n° 143, p. 61-68.
- TOME Denyse Rodriguez, 2006, « L'organisation des architectes sous la IIIe République », *Le Mouvement Social*, 2006, no 214, n° 1, p. 55-76.

VIALA Alain, 1985, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 319 p.

VINCENT-BUFFAULT Anne, 1987, « Constitution des rôles masculins et féminins au XIXe siècle : la voie des larmes », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1987, vol. 42, n° 4, p. 925-954.

WILFERT-PORTAL Blaise, 2013, « L'histoire culturelle de l'Europe d'un point de vue transnational », *Revue Sciences/Lettres*, 2013, n° 1.

WILFERT-PORTAL Blaise, 2008, « La place de la littérature étrangère dans le champ littéraire français autour de 1900 », *Histoire & mesure*, 2008, vol. 23, n° 2, p. 69-101.

WOODMANSEE Martha, 1996, *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics*, New York, Columbia University Press, 218 p.

Autres métiers et professions

ABBOTT Andrew, 2003, « Ecologies liées : à propos du système des professions » dans Pierre-Michel Menger (ed.), *Les Professions et leurs sociologies. Modèles théoriques, catégorisations, évolutions*, Paris, Maison des sciences de l'homme, p. 29-50.

ABBOTT Andrew, 1988, *The System of Professions: An Essay on the Division of Expert Labor*, Chicago, University of Chicago Press, 452 p.

BARABEL Michel, BEAUPUY Alexandre de, MEIER Olivier et RENOULT Stanislas, 2007, « Portrait du manager en chef d'orchestre », *L'Expansion Management Review*, 2007, vol. 126, n° 3, p. 106-115.

BURAWOY Michael, 2015, *Produire le consentement*, Montreuil, La ville brûle, 303 p.

CACOUAULT-BITAUD Marlaine, 2008, « La féminisation d'une profession est-elle le signe d'une baisse de prestige ? », *Travail, genre et sociétés*, 2008, n° 5, p. 91-115.

COGNET Marguerite, 2010, « Genre et ethnicité dans la division du travail en santé : la responsabilité politique des États », *L'Homme et la société*, 2010, n° 176-177, p. 101-129.

CRAWFORD Matthew B., 2010, *Éloge du carburateur. Essai sur le sens et la valeur du travail*, Paris, La Découverte, 252 p.

DEMAZIERE Didier, 2009, « Postface. Professionnalisations problématiques et problématiques de la professionnalisation », *Formation emploi. Revue française de sciences sociales*, 2009, n° 108, p. 83-90.

FAULCONBRIDGE James R. et MUZIO Daniel, 2012, « Professions in a globalizing world: Towards a transnational sociology of the professions », *International Sociology*, 2012, vol. 27, n° 1, p. 136-152.

FOURCADE Marion, 2006, « The Construction of a Global Profession: The Transnationalization of Economics », *American Journal of Sociology*, 2006, vol. 112, n° 1, p. 145-194.

FRADER Laura Levine, 2006, « Depuis les muscles jusqu'aux nerfs : le genre, la race et le corps au travail en France, 1919-1939 », *Travailler*, 2006, n° 16, p. 111-144.

FREIDSON Eliot, 1988, *Profession of Medicine. A Study of the Sociology of Applied Knowledge*, Chicago, University Of Chicago Press, 419 p.

HUGHES Everett Cherrington, 1958, *Men and Their Work*, Toronto, The Free Press of Glencoe & Collier-Macmillan, 202 p.

JARRIGE François et CHALMIN Cécile, 2008, « L'émergence du contremaître. L'ambivalence d'une autorité en construction dans l'industrie textile française (1800-1860) », *Le Mouvement Social*, 2008, n° 224, p. 47-60.

KRINSKY John et SIMONET Maud, 2012, « Déni de travail : l'invisibilisation du travail aujourd'hui », *Sociétés contemporaines*, 2012, vol. 87, n° 3, p. 5-23.

LANDRY Albert, 1961, « Le marché international et la situation de l'industrie automobile », *Revue économique*, 1961, vol. 12, n° 5, p. 689-754.

MONJARET Anne, 2008, « La fête, une pratique extra-professionnelle sur les lieux de travail », *Cités*, 2008, n° 8, p. 87-100.

SAPIRO Gisèle, 2006, « Les professions intellectuelles entre l'État, l'entrepreneuriat et l'industrie », *Le Mouvement Social*, 2006, vol. 214, p. 3-24.

SCHOTTE Manuel, 2016, « "Ils sont les artistes du spectacle sportif." Quand la rémunération des footballeurs professionnels français se constitue en enjeu fiscal (années 1970-1980) », *Le Mouvement Social*, 2016, n° 254, p. 117-131.

Sociologie du droit

BARRAULT-STELLA Lorenzo et SPIRE Alexis, 2017, « Introduction. Quand les classes supérieures s'arrangent avec le droit », *Sociétés contemporaines*, 2017, n° 108, p. 5-14.

BERMAN Paul Schiff, 2013, « Le nouveau pluralisme juridique », *Revue internationale de droit économique*, 2013, vol. 27, n° 1, p. 229-256.

BOURDIEU Pierre, 1986, « La force du droit. Eléments pour une sociologie du champ juridique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1986, vol. 64, n° 1, p. 3-19.

CALAFAT Guillaume, FOSSIER Arnaud et THEVENIN Pierre, 2014, « Droit et sciences sociales : les espaces d'un rapprochement », *Tracés*, 16 décembre 2014, vol. 27, n° 2, p. 7-19.

ESQUERRE Arnaud, 2014, « Comment la sociologie peut déplier le droit », *Tracés*, 16 décembre 2014, vol. 27, n° 2, p. 23-38.

GRIFFITHS John, 1986, « What is Legal Pluralism? », *The Journal of Legal Pluralism and Unofficial Law*, 1986, vol. 18, n° 24, p. 1-55.

- ISRAËL Liora, 2009, « Question(s) de méthodes. Se saisir du droit en sociologue », *Droit et société*, 2009, n° 69-70, p. 381-395.
- LATOURET Bruno, 2004, *La fabrique du droit. Une ethnographie du Conseil d'Etat*, Paris, La Découverte, 320 p.
- MERRY Sally Engle, 1988, « Legal Pluralism », *Law & Society Review*, 1988, vol. 22, n° 5, p. 869-896.
- NELKEN David (ed.), 1997, *Comparing Legal Cultures*, Aldershot & Brookfield, Routledge, 288 p.
- ROUSSEL Violaine, 2004, « Le droit et ses formes. Éléments de discussion de la sociologie du droit de Pierre Bourdieu », *Droit et société*, 2004, vol. 56-57, n° 1, p. 41-55.
- SAGUY Abigail C., 2003, *What Is Sexual Harassment? From Capitol Hill to the Sorbonne*, Berkeley, University of California Press, 252 p.
- SAGUY Abigail C., 2000, « Employment Discrimination or Sexual Violence? Defining Sexual Harassment in American and French Law », *Law & Society Review*, 2000, vol. 34, n° 4, p. 1091-1128.
- SCHWENKEN Helen, 2013, « “The EU Should Talk to Germany” Transnational Legal Consciousness as a Rights Claiming Tool among Undocumented Migrants », *International Migration*, 2013, vol. 51, n° 6, p. 132-145.
- SPIRE Alexis, 2011, « La domestication de l'impôt par les classes dominantes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2011, n° 190, p. 58-71.
- WEBER Max, 2007, *Sociologie du droit*, Paris, PUF, 242 p.

Généralités

- BOLTANSKI Luc, 1982, *Les cadres. La formation d'un groupe social*, Paris, Minuit, 523 p.
- BOLTANSKI Luc et THEVENOT Laurent, 1991, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 483 p.
- BOURDIEU Pierre, 2012, *Sur l'Etat. Cours au Collège de France. 1989-1992*, Paris, Le Seuil, 672 p.
- BOURDIEU Pierre, 2002a, *La domination masculine*, Paris, Seuil.
- BOURDIEU Pierre, 2002b, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 277 p.
- BOURDIEU Pierre, 2001, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 423 p.
- BOURDIEU Pierre, 1984, « Espace social et genèse des “classes” », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1984, vol. 52, n° 52-53, p. 3-14.

- BOURDIEU Pierre, 1980, « Le mort saisit le vif. Les relations entre l'histoire réifiée et l'histoire incorporée », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1980, vol. 32, n° 1, p. 3-14.
- BOURDIEU Pierre, 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 672 p.
- BUTON François et MARIOT Nicolas (eds.), 2009, *Pratiques et méthodes de la socio-histoire*, Paris, PUF, 217 p.
- DELPHY Christine, 2009, *L'Ennemi principal. Economie, politique du patriarcat*, Paris, Editions Syllepse, vol.1, 276 p.
- DEMAZIERE Didier, GIRAUD Olivier et LALLEMENT Michel, 2013, « Comparer. Options et inflexions d'une pratique de recherche », *Sociologie du Travail*, 2013, vol. 55, n° 2, p. 136-151.
- DESROSIERES Alain et THEVENOT Laurent, 1992, *Les catégories socioprofessionnelles*, Paris, La Découverte, 127 p.
- DUBOIS Vincent, 2014a, « L'action de l'État, produit et enjeu des rapports entre espaces sociaux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2014, vol. 201-202, n° 1, p. 11-25.
- DUBOIS Vincent, 2014b, « L'Etat, l'action publique et la sociologie des champs », *Swiss Political Science Review*, 2014, vol. 20, n° 1, p. 25-30.
- DUMITRU Speranta, 2014, « Qu'est-ce que le nationalisme méthodologique ? Essai de typologie », *Raisons politiques*, 11 septembre 2014, n° 54, p. 9-22.
- DURIEZ Bruno et SAWICKI Frédéric, 2003, « Réseaux de sociabilité et adhésion syndicale. Le cas de la CFDT », *Politix*, 2003, vol. 16, n° 63, p. 17-51.
- ELIAS Norbert, 1985, *La société de cour*, Paris, Flammarion, 330 p.
- ESPAGNE Michel, 1994, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », *Genèses*, 1994, vol. 17, n° 1, p. 112-121.
- FAUCONNET Paul, 1928, *La Responsabilité. Etude de sociologie*, Paris, Félix Alcan, 400 p.
- FOUCAULT Michel, 2001, *Dits et Ecrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, 1700 p.
- GAXIE Daniel, 1977, « Économie des partis et rétributions du militantisme », *Revue française de science politique*, 1977, vol. 27, n° 1, p. 123-154.
- GEYER Martin H. et PAULMANN Johannes (eds.), 2001, *The Mechanics of Internationalism. Culture, Society, and Politics from the 1840s to the First World War*, Oxford, Oxford University Press, 471 p.
- GILENS Martin et I. PAGE Benjamin, 2014, « Testing Theories of American Politics: Elites, Interest Groups, and Average Citizens », *Perspectives on politics*, 2014, vol. 12, n° 3, p. 564-581.

GOFFMAN Erving, 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne 1 : La présentation de soi*, Paris, Minuit, 256 p.

HASSENTEUFEL Patrick, 2005, « De la comparaison internationale à la comparaison transnationale », *Revue française de science politique*, 2005, vol. 55, n° 1, p. 113-132.

HASSENTEUFEL Patrick et MARTIN Claude, 2000, « Comparer les politiques publiques au prisme de la représentation des intérêts: le cas des associations familiales en Europe », *Revue internationale de politique comparée*, 2000, vol. 7, n° 1, p. 21-52.

JAUNAIT Alexandre, RENARD Amélie Le et MARTEU Élisabeth, 2013, « Nationalismes sexuels ? », *Raisons politiques*, 2013, n° 49, p. 5-23.

LABBE Dominique et ANDOLFATTO Dominique, 2011, *Sociologie des syndicats*, Paris, La Découverte, 128 p.

MARX Karl, 2008, *Le capital. Livre I*, Paris, Gallimard, 1053 p.

MARX Karl, 1996, *Manuscrits de 1844*, Paris, Flammarion, 243 p.

MATHIEU Lilian, 2012, *L'espace des mouvements sociaux*, Bellecombe-en-Bauges, Editions du Croquant, 285 p.

MATONTI Frédérique et POUPEAU Franck, 2004, « Le capital militant. Essai de définition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2004, vol. 155, n° 5, p. 4-11.

MERTON Robert K., 1968, « The Saint Matthew Effect in Science », 1968, vol. 159, n° 3810, p. 56-63.

REMAUD Olivier, SCHAUB Jean-Frédéric et THIREAU Isabelle (eds.), 2012, *Faire des sciences sociales. Comparer*, Paris, Editions de l'EHESS, 317 p.

RENNES Juliette (ed.), 2016, *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, 752 p.

RENNES Juliette, 2007, *Le mérite et la nature. Une controverse républicaine : l'accès des femmes aux professions de prestige. 1880-1940*, Paris, Fayard, 594 p.

ROUX Brigitte le et ROUANET Henry, 2009, *Multiple Correspondence Analysis*, Thousand Oaks, SAGE, 128 p.

SAPIRO Gisèle, 2017, « Champ », *Politika. Encyclopédie des sciences sociales du politique*, 2017.

SAPIRO Gisèle, 2013, « Le champ est-il national ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2013, n° 200, p. 70-85.

SAWICKI Frédéric et SIMEANT Johanna, 2009, « Décloisonner la sociologie de l'engagement militant. Note critique sur quelques tendances récentes des travaux français », *Sociologie du travail*, 2009, vol. 51, n° 1, p. 97-125.

SCOTT Joan W., 2012, *De l'utilité du genre*, Paris, Fayard, 300 p.

SIMEANT Johanna (ed.), 2015, *Guide de l'enquête globale en sciences sociales*, Paris, CNRS Editions, 408 p.

THIESSE Anne-Marie, 2001, *La création des identités nationales : Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Points, 320 p.

WALLERSTEIN Immanuel, 2009, *Comprendre le monde. Introduction à l'analyse des systèmes-monde*, Paris, La Découverte, 182 p.

WALLERSTEIN Immanuel, 2002, *Le Capitalisme historique*, Paris, La Découverte, 124 p.

WALLERSTEIN Immanuel et BALIBAR Étienne, 2007, *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*, Paris, La Découverte, 307 p.

WERNER Michael et ZIMMERMANN Bénédicte, 2003, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2003, vol. 58, n° 1, p. 7-36.

WIMMER Andreas et GLICK SCHILLER Nina, 2002, « Methodological nationalism and beyond: nation–state building, migration and the social sciences », *Global Networks*, 2002, vol. 2, n° 4, p. 301–334.

Romans

ATTALI Jacques (ed.), 2014, *Devenir soi*, Paris, Fayard, 192 p.

DUHAMEL Georges, 1930, *Scènes de la Vie future*, Paris, Mercure de France, 264 p.

DURAS Marguerite, 1997, *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Gallimard, 1756 p.

FITZGERALD Francis Scott, 1976, *Le dernier nabab*, Paris, Gallimard, 256 p.

MARTINET Jean-Pierre, 2008, *Jérôme*, Bordeaux, Finitude, 458 p.

MELVILLE Herman, 1941, *Moby Dick*, Paris, Gallimard, 741 p.

WITTIG Monique, 1983, *L'Opoponax*, Paris, Minuit, 287 p.

Table des encadrés, tableaux, graphiques et images

Encadré 1. Un métafilm par analogie : <i>The Fountainhead</i> (1949)	310
Encadré 2. Ordre professionnel et ordre du genre dans <i>Sunset Boulevard</i> (1950) et <i>The Fountainhead</i> (1949)	336
Tableau 5.1. Salaires annuels moyens d'ouvriers et de techniciens du cinéma hollywoodien. Source : Leo C. Rosten, <i>Hollywood. The movie colony, the movie makers, op.cit.</i> , p. 374	339
Tableau 5.2. Salaires hebdomadaires des producteurs, réalisateurs et scénaristes de Columbia Pictures Corporation, Twentieth Century-Fox, Warner Brothers en 1938. Source : Leo C. Rosten, <i>Hollywood. The movie colony, the movie makers, op.cit.</i> , p. 383-384.....	340
Tableau 5.3. Nominations aux Oscars des producteurs, réalisateurs et scénaristes aux plus hauts salaires annuels de 1938. Sources : Wikipedia et Leo C. Rosten, <i>Hollywood. The movie colony, the movie makers, op.cit.</i>	340
Image 5.1. « La faune des plateaux » vue par Carlo Rim. Source : <i>Vérités sur le cinéma français, op. cit.</i>	371
Tableau 6.1. Trente points nationaux pour un crédit d'impôt cinématographique	374
Images 6.1 et 6.2. « L'arbre, le nuage, la roche, se dessinent-ils partout avec les mêmes accents ? » (Alexandre Arnoux). Sources : <i>Vérités sur le cinéma français, op.cit.</i> ; <i>Autant en emporte le vent</i> (1950).....	399
Image 6.5. Charles Boyer français, Charles Boyer américain. Source : <i>Vérités sur le cinéma français</i>	408
Images 6.3 et 6.4. Charme français, charme américain. Source : <i>Vérités sur le cinéma français, op.cit.</i>	409
Tableau 6.2. La production cinématographique mondiale en 1949. Source : <i>Le Film français</i> . L'information est incertaine dans le cas de l'URSS.	430
Graphique 6.1. Origines nationales des films distribués dans les pays représentés à la FIAPF et à la Rencontre internationale des créateurs de films. Source : <i>Le Film français</i>	431

Tableau 6.3. Nationalité des films récompensés aux festivals de Cannes et de Venise (1939-1956). Source : The Internet Movie Database.....	438
Images 7.1 et 7.2. <i>Window Water Baby Moving (1959) et The Dante Quartet (1987)</i>	477
Images 7.3 et 7.4. <i>Gremlins 2: The New Batch (1990)</i>	506
Graphique 7.1. Palmes, Lions et Ours d'Or par nationalité des films de la création de ces prix à 1993. Source : Wikipedia.....	515
Image 7.4. « Places de la publicité pour un insecticide ou de la lessive ». Source : Jean-Luc Godard, « De l'oseille en plus », art. cit.....	527
Images 7.5 et 7.6. <i>U2 (1991) et Sonic Outlaws (1995)</i>	527
Images 8.1 et 8.2. <i>Film socialisme (2010)</i>	558
Images 8.3 et 8.4. <i>Copying is not Theft! (2010)</i>	558
Image 8.5. © Troma Entertainment. Source : <i>The Toxic Avenger Part III: The Last Temptation of Toxie (1989)</i>	559
Tableaux 8.1 et 8.2. Contributions (en %) des variables et des modalités retenues aux variances des axes 1 et 2.....	574
Graphique 8.1. Nuage des propriétés actives aux contributions supérieures à la moyenne et des modalités supplémentaires sur les axes 1 et 2.....	575
Graphique 8.2. Nuage des individus actifs et supplémentaires sur les axes 1 et 2.....	576
Graphique 8.3. Relations et coopérations des cinéastes pro et anti-HADOPI..	577
Tableau 9.1. Salaires et minima garantis des cinéastes par tranches de budget (2012).....	692
Graphique 9.1. Les revenus des cinéastes par ordre décroissant de budget des films.....	692
Tableau 9.2. Poids des rémunérations des cinéastes dans les budgets des films.....	693
Tableau 9.3. Succès et insuccès publics des cinéastes.....	693
Tableau 9.4. Succès publics et récompenses des 15 cinéastes les mieux rémunérés.....	698

Tableau 9.5. La part des rémunérations des coscénaristes dans le budget des films	702
Tableau 9.6. Les inégalités de rémunérations entre scénaristes.....	703
Tableau 9.7. Les rémunérations des producteurs et des cinéastes	704
Tableau 9.8. Les salaires minima des techniciens et ouvriers du cinéma.....	708
Tableau 9.9. Rémunérations par film de 25 métiers de techniciens et d'ouvriers du cinéma en 2006.....	709
Image 10.1. Portrait de chef d'entreprise à destination des élèves de troisième et de quatrième	738

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à ma directrice de thèse, Gisèle Sapiro. Je lui serai toujours reconnaissant de son intérêt pour mes premiers questionnements, de sa croyance dans ma capacité à les poursuivre jusqu'ici, de ses efforts pour que je travaille dans les meilleures conditions possibles, de sa compréhension et de son soutien lors des moments les plus difficiles, de sa relecture attentive et exigeante, de ses travaux et de sa patience.

Je suis très reconnaissant à Violaine Roussel d'avoir accompagné cette recherche à Paris et à Los Angeles et de m'avoir soutenu moralement et professionnellement en passant outre mes impolitesse de débutant.

Je remercie vivement Philippe Bouquillion, Didier Demazière, Julien Duval, Emmanuel Ethis, Liora Israël d'avoir accepté de lire et d'évaluer cette thèse aux côtés de Violaine Roussel et Gisèle Sapiro.

J'ai une grande dette envers tous les cinéastes, les professionnels et les professionnelles du cinéma qui, en m'offrant deux heures de leurs mots, m'ont passionné pendant des années. Pour avoir facilité mon enquête, je remercie tout particulièrement Cyril Seassau, Jacques Fansten, la Société des réalisateurs de films et Jaimie Baron du Festival of (In)Appropriation.

Je remercie la Commission franco-américaine Fulbright, la Fondation Georges Lurcy, le département de sociologie de UCLA et William Roy d'avoir rendu possible mon séjour de recherche à Los Angeles auquel cette thèse doit ses dimensions américaines et sa dénationalisation relative.

Je me suis formé à la recherche et à l'enseignement en collaborant avec des chercheurs et chercheuses que j'estime. Merci au groupe Polilexes comprenant Antonin Cohen, Frédéric Lebaron, Antoine Mégie, Guillaume Sacriste et Antoine Vauchez. Merci aux membres du Réseau Thématique 27 de l'Association française de sociologie et tout particulièrement à Mathieu Hauchecorne et Odile Henry. Merci aux membres des enquêtes sur le festival de Manosque et la profession d'écrivain et notamment à Cécile Rabot. Merci aux organisateurs du colloque « Fiction et sciences sociales » : Jean-Michel Chahsiche, Lucile Dumont, Romain Lecler, Matthieu Marcinkowski. Merci aux étudiantes, étudiants et à mes camarades de l'enquête Chevelure et Pilosité : Amélie Beaumont, Paul Grassin, Simon Massei et Alessio Motta. Je remercie les doctorants et doctorantes de l'atelier Biens symboliques. Merci à William Roy, Abigail Saguy, Gabriel Rossman et Stefanos Geroulanos de m'avoir permis de présenter mes recherches à UCLA et à NYU. Merci à Johanna Siméant et aux contributrices et contributeurs du *Guide de l'enquête globale en sciences sociales*. Merci aux autres chercheurs et chercheuses qui ont discuté les travaux préparatoires de cette thèse et notamment à Liora Israël et Olivier Roueff. Merci aux membres du CESSP et du département de sciences politiques de l'Université Paris 1 qui ont aidé cette recherche et mes activités d'enseignement. Merci à Jocelyne Pichot.

La possibilité réalisée ici ne l'aurait pas été sans les conseils et les encouragements des lecteurs et lectrices de mes premières prétentions à écrire des vérités. Je remercie Philippe Teillet, Jean Guibal, Noémi Lefebvre, Cécile Martin et très chaleureusement Martine Kaluszynski.

Il est des milliers de travailleurs et de travailleuses utiles à la science dont les noms n'apparaissent pas dans cette recherche qui, pourtant, leur doit beaucoup : merci à tous les contributeurs et toutes les contributrices de Wikipedia et de l'Internet Movie Database. Parmi toutes les personnes dont le travail a été nécessaire pour que j'écrive ce texte, je remercie le personnel de la bibliothèque et de l'accueil de la Cinémathèque française, le manège du parc de Bercy, le Chat noir, les manifestants et manifestantes opposés à la loi Travail et le monde du café.

Je suis reconnaissant à Mathieu Desan, à Madeline Bedecarré et tout particulièrement à Jasmine Van Deventer et sa famille de m'avoir aidé à préparer mon séjour en Californie. Pour avoir rendu cette année ensoleillée inoubliable, je salue mes camarades de Los Angeles et de la maison du 955 Everett Street : Adriane Cloepfil, Ewa Drygalska, Murilo Hauser, Ashley Howe, Christian Lopez, Samuel Lewis, Pierce McGarry, Joe McMurray, Ryan Michael et Georgia Zacks.

Ce texte a été relu et corrigé par Clélia Barbut, Anne Bellon, Léo Bourcart, Jean-Michel Chahsiche, Lucile Dumont, Corentin Durand, Juliette Fontaine et Taís Moreira Oliveira. Merci d'avoir donné de votre temps, de vos savoir-faire et de votre amitié pour que je finisse ce travail dans la joie d'en parler avec vous.

Ma mère Anne Mauran et mon père Gérard Pacouret m'ont permis de mener les études et de développer les goûts dont ce texte est le résultat. Ils m'ont apporté un soutien inestimable dans cette épreuve un peu inquiétante pour eux aussi. Je remercie mon frère Simon, ma sœur Louise et ma sœur Agathe d'avoir été à mes côtés pendant ces années. Je vous admire beaucoup.

Pour tout ce qui structure et dépasse cette recherche, mille mercis à mes poissons attachants : Benoit Blais, Thomas Cathelin, Simon Doury, Antoine Doury, Lucie Vidal, Pierre de Rorthays, Antoine Metten, Fabien Lafont, Thibault Duisit, mon *comandante* Alexane Brochard, Pauline Lavirotte, les Cinéphiles anonymes et Rodolfo Ripado, Anna Albrand, Kamila Mikos, Juliette Champain, Sophie Gustinelli, Léo Bourcart, Lilian Coates, Corentin Durand, Lucile Dumont, Sophie Rogg, Alice de Fornel, Adriane Cloepfil, Clélia Barbut, Jean-Michel Chahsiche, Juliette Fontaine, Marie de Place, Elsa Polverel, Anna Bosc-Molinaro, Mickaël Correia, Claire Feasson, Julia Chierichetti et Taís Moreira Oliveira. L'idée d'écrire vos noms m'a porté jusqu'ici.