

Le déclassement des scénaristes (États-Unis, France, années 1910-1950)

Jérôme Pacouret



Dans les années 1910, les premières œuvres présentées au public comme des « films d’auteur » furent scénarisées par des écrivains ou adaptées de livres et de pièces. À la même époque, les auteurs de livres, de pièces et de scénarios comptèrent parmi les premiers groupes à revendiquer le statut d’auteur de film. Si la Nouvelle Vague est régulièrement tenue responsable d’un manque de reconnaissance de leur métier, les scénaristes n’ont pas attendu celle-ci pour exprimer un sentiment de déclassement. En 1956, le scénariste Maurice Aubergé regrettait que « le métier d’auteur [soit] devenu le nouveau petit métier du cinéma français¹ ». Il reprochait à ses pairs d’avoir renoncé au titre d’« écrivain de cinéma » pour devenir « les sous-fifres de la profession ». Ses homologues américains n’étaient pas en reste. En témoignent les propos tenus en 1936 par un président de la Screen Writers Guild, John Howard Lawson². Devant une commission parlementaire, il dénonçait la condition absurde de scénaristes privés de toute la dignité et de toutes les protections dont jouissaient les écrivains dans d’autres champs. Utile à la défense de revendications professionnelles, ce sentiment de déclassement n’était pas dénué de tout fondement objectif. Une enquête menée en 1954 auprès du public français révèle que parmi les spectateurs et les spectatrices choisissant un film en fonction du générique – une minorité – ceux qui se basaient sur le nom du scénariste étaient deux fois moins nombreux que ceux attentifs au réalisateur, et six fois moins nombreux que ceux privilégiant les acteurs et les actrices³.

¹ Maurice Aubergé, « 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.

² “Revision of Copyright Laws. Hearings before the Committee on Patents”, House of Representatives, 1936, p. 531.

³ Voir Institut Dourdin (dir.), *Étude du marché du cinéma*, Paris, CNC, 1958.

En analysant les luttes des scénaristes pour le statut d'auteur, cet article entend contribuer à l'analyse du déclassement artistique. Ce phénomène, qui connaît un regain d'intérêt sociologique, a surtout été analysé sous l'angle des « artistes maudits », de celles et ceux qui ne connaissent ni gloire ni fortune par comparaison à leurs pairs⁴. Cet article s'intéressera plutôt à certains fondements du déclassement d'un groupe professionnel dans son ensemble par rapport à d'autres groupes professionnels participant à la même activité. Ce faisant, on entend également poursuivre l'étude de l'attribution des films et de la distinction entre auteurs et non-auteurs. Michel Foucault a contribué à dénaturiser la notion d'auteur en expliquant que l'association des discours à des noms propres (la « fonction-auteur ») ne consistait pas seulement à désigner la personne qui écrit, mais était le résultat d'une « opération complexe qui construit un certain être de raison qu'on appelle l'auteur⁵ ». Pointée par Foucault à propos des textes, l'interdépendance entre la « fonction-auteur » et la propriété des œuvres fut structurante dans le cas du cinéma. Revendiqué par les scénaristes dès les années 1910, le statut juridique d'auteurs et de propriétaires des films leur fut disputé par d'autres groupes professionnels, et tout particulièrement par les producteurs et les réalisateurs. Les luttes autour du droit d'auteur et du *copyright* permettent de saisir plusieurs enjeux de l'attribution des œuvres : la répartition de la reconnaissance, mais aussi du pouvoir et de l'argent entre les groupes professionnels participant à la fabrication des films⁶.

Les luttes de définition des auteurs de cinéma – qui se déroulèrent également dans la presse – illustrent le caractère relatif de la distinction entre « artistes » et « personnel de renfort » analysée par Howard Becker. Ce dernier explique 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 membres de la société, parce qu'elles exigent des dons ou une sensibilité

⁴ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998 ; Marc Perrenoud, « Éditorial. Entre l'art et le métier, l'émulsion symbolique », *Sociologie de l'art*, 2012, vol. 21, n° 3, p. 9-18 ; Marc Perrenoud et Géraldine Blois, « Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme ? Variations autour d'un concept et de ses prolongements », *Biens Symboliques / Symbolic Goods*, 2017, n° 1. Voir aussi les autres articles de ce numéro.

⁵ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1968], dans *Dits et Écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, p. 817-849.

⁶ Si les organisations de scénaristes et d'écrivains revendiquèrent le statut juridique d'auteur, ce fut notamment pour contrôler les usages de leurs écrits et s'approprier une part des profits générés par les films. En France comme aux États-Unis, des organisations professionnelles de réalisateurs et de scénaristes ont revendiqué un « droit moral » leur permettant d'empêcher certaines modifications de leurs œuvres, comme le remontage des films par les producteurs et les diffuseurs.

propres aux artistes⁷. Ce point de vue relativiste est clairement énoncé 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 »⁸. Mais dans d'autres passages des *Mondes de l'art*, Howard Becker abandonne cette approche relativiste pour une approche plus substantialiste en expliquant que les membres du personnel de renfort sont « interchangeables »⁹. Comme explication de l'attribution des œuvres – des films du moins – la notion d'interchangeabilité est peu convaincante. D'une part, les prétendants au statut d'auteur étaient eux-mêmes interchangeables, ou à tout le moins substituables : le remplacement de tel ou tel scénariste ou réalisateur par un autre était une pratique assez courante. D'autre part, le « personnel de renfort » n'est pas toujours aussi interchangeable que le suggère Howard Becker. Dans les années 1930, Anne Baughen déclarait que le travail des monteurs était très personnel et qu'il n'en existait pas deux montant de la même manière¹⁰. Cela étant, tous les groupes professionnels du cinéma ne se sont pas définis comme des auteurs, ce qui n'est pas sans rapport avec leurs positions dans la division du travail.

Sans prétention à l'exhaustivité, cet article présente plusieurs caractéristiques des métiers du cinéma propices à la revendication du statut d'auteur. Il explique aussi que de telles revendications se fondent sur une caractéristique de la division du travail artistique négligée par Howard Becker : l'inégale répartition du pouvoir entre les groupes professionnels. On verra également que les luttes de définition des auteurs de films avaient pour enjeu et déterminant les relations entre le cinéma et d'autres disciplines artistiques. On laisse ici de côté d'autres déterminants des hiérarchies professionnelles du cinéma, comme les rapports sociaux de genre, de classe et de race.

Cet article porte sur la situation des scénaristes en France et aux États-Unis. S'il faut justifier le choix de ne pas se restreindre au cas français, on le fait d'abord en raison de la position dominante d'Hollywood dans les relations cinématographiques internationales. Les hiérarchies hollywoodiennes ayant servi de contre-modèle mais aussi de modèle, on peut douter que les scénaristes français aient connu un relatif déclassement si leurs homologues américains n'avaient pas connu le même sort. Plus généralement, on entend prendre en considération une forme de « nationalisme méthodologique » qui consiste à caractériser un groupe social par sa nationalité en supposant qu'une

⁷ Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006, p. 39-49.

⁸ *Ibid.*, p. 110.

⁹ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰ Nancy Naumburg (dir.), *Silence ! On tourne. Comment nous faisons les films*, Paris, Payot, 1938, p. 230.

telle propriété le distingue de groupes d'autres nationalités¹¹. Plutôt que de situer *a priori* les scénaristes français et américains dans des mondes ou champs cinématographiques nationaux, on les considère comme des acteurs parmi d'autres d'une division internationale du travail cinématographique. Ni plus ni moins arbitraire qu'une délimitation nationale de l'objet d'étude, ce choix encourage à prêter attention aux dimensions internationales et transnationales de l'activité cinématographique et de son appropriation. Le statut juridique d'auteur de film a été défini en droit international avant de l'être par le droit d'auteur français et le *copyright* américain – dont les développements furent étroitement liés aux révisions de la Convention de Berne sur la propriété littéraire et artistique¹². En outre, dès leur formation, les hiérarchies professionnelles du cinéma ont été structurées par des circulations internationales de films, de capitaux, de techniques, de professionnels et d'idées, ainsi que par les concurrences entre des entreprises cinématographiques de plusieurs pays¹³. Trop nombreuses pour être détaillées ici, ces interdépendances internationales expliquent les similitudes entre les luttes et métiers des scénaristes français et américains observées dans cet article. Pour finir, déborder le cadre national encourage à prendre en compte les effets du nationalisme, qui a servi à justifier l'attribution des films aux scénaristes et à d'autres professionnels.

Les luttes de définition des auteurs de cinéma ont commencé dès les années 1910, peu après l'association du cinéma au droit de propriété littéraire et artistique et alors que se spécialisaient les métiers des prétendants au statut d'auteur. On poursuit leur étude jusqu'à l'adoption de la loi du 11 mars 1957 sur le droit d'auteur et du Copyright Act américain de 1976 (dont les dispositions sur le cinéma furent négociées jusqu'au début des années 1960). Cette périodisation permet d'analyser les luttes de définition des auteurs avant que les Nouvelles Vagues ne confortent – et non ne fondent – l'asymétrie de reconnaissance entre les réalisateurs et les scénaristes.

¹¹ Sur le nationalisme méthodologique, voir Speranta Dumitru, « Qu'est-ce que le nationalisme méthodologique ? Essai de typologie ». *Raisons politiques*, n° 54, 2014, p. 9-22. Andreas Wimmer, Nina Glick Schiller, "Methodological nationalism and beyond: nation-state building, migration and the social sciences", *Global Networks*, vol. 14, n° 2, 2002, p. 301-334.

¹² Voir Jérôme Pacouret, *Les Droits des auteurs de cinéma. Sociologie historique du copyright et du droit d'auteur*, Paris, Fondation Varenne, 2019.

¹³ J'y ai consacré un chapitre de ma thèse. Voir Jérôme Pacouret, *Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Copyright, droit d'auteur et division du travail (années 1900-2010)*, thèse de doctorat en sociologie, EHESS, chapitre 6.

Le cinéma comme médium d'une nouvelle écriture (nationale)

En revendiquant le statut d'auteur, les scénaristes ont défendu une conception particulière du cinéma, des œuvres et de leur valeur. Ils ont défini les films comme des représentations ou des mises en images de leurs écrits, et cela dès avant la généralisation du cinéma parlant. En 1925, lors d'une audition parlementaire, l'écrivaine et scénariste américaine Alice Duer Miller déclarait que le scénario était au film ce qu'était le manuscrit au livre et la pièce au théâtre¹⁴. Pour prouver qu'un film était réalisé sur la base de son scénario, elle décrivait une scène de tournage et citait un scénario prévoyant le décor, les personnages, les mouvements, les dialogues, les émotions et la manière de filmer. En 1928, Michel Carré, qui présidait la Société des auteurs de films, affirmait 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 tout¹⁵ ».

S'ils se définissaient comme des auteurs en comparant les films à des œuvres littéraires et dramatiques, des écrivains et des scénaristes ont rapidement défendu les spécificités de l'écriture pour ce médium. On peut l'observer dans une enquête de la revue *Le Film* parue en 1920¹⁶. Auteur de nouvelles et de pièces, Albert Guinon souhaitait que le cinéma se rapproche du théâtre en adoptant son rythme. Son point de vue concordait avec celui du journaliste, dramaturge et romancier Gabriel Timmory. Pour ce dernier, le cinéma relevait à la fois du roman et du théâtre. Les mérites d'un beau scénario étaient « exactement ceux d'une belle œuvre littéraire ». En réponse à la même enquête, d'autres écrivains prônaient plutôt le développement d'une écriture spécifiquement cinématographique. Selon le poète, romancier et dramaturge Charles-Henry Hirsch, le cinéma était un moyen d'expression nouveau et les scénarios devaient être élaborés selon des règles particulières en matière d'enchaînement des faits, d'étude des caractères et d'emploi du paysage. Pareille écriture permettrait d'éviter les 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 ». La suprématie du scénario sur la mise en scène fut également défendue par Armand Bour, un metteur en scène de théâtre et de cinéma. Il appelait les auteurs dramatiques à adapter leur écriture aux particularités du cinéma :

¹⁴ "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, p. 61.

¹⁵ « 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.

¹⁶ Lyonel Robert, « Les enquêtes du Film. Le scénario », *Le Film*, février 1920, vol. 6, n° 168.

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 (...)

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 cinéma¹⁷.

Un an plus tard, le même point de vue fut exprimé par l'écrivain et scénariste américain Somerset Maugham, dans la *North American Review*, la plus vieille revue littéraire américaine¹⁸. Comme Armand Bour, Somerset Maugham défendait l'ascendant du scénariste sur le réalisateur et le développement d'une écriture spécifiquement cinématographique :

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 sheet¹⁹.

La généralisation du cinéma parlant n'a pas bouleversé le point de vue des scénaristes, mais a servi d'argument supplémentaire pour considérer les films comme des mises en image de leurs écrits. Marcel Pagnol et Robert Sherwood ont vu dans le parlant la promesse du passage du cinéma à l'âge adulte, en tant que nouvel art dramatique ayant pour seul auteur le scénariste²⁰. Tous deux ont

¹⁷ Armand Bour, « Pour la suprématie du scénario », *Le Film*, vol. 5, n° 98, 28 janvier 1918, p. 7-13.

¹⁸ W. Somerset Maugham, "On Writing for the Films", *North American Review*, n° 213, 1921, p. 670-675.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Marcel Pagnol, *Cinématurgie de Paris*, Paris, Éditions de Fallois, 1991 ; Robert E. Sherwood, "Renaissance in Hollywood", *American Mercury*, avril 1929, n° 16, p. 431-437.

néanmoins distingué la scénarisation de l'écriture pour le théâtre. Regrettant la multiplication des adaptations de pièces de Broadway, le dramaturge américain affirmait qu'un film, irréductible à l'enregistrement d'une pièce de théâtre, s'en distinguait autant que d'une fugue. 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 (le gros plan notamment). Quant à Marcel Pagnol, il estimait que le 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 découpant en morceaux le décor ou l'acteur.

Les scénaristes qui cherchaient à être reconnus comme des auteurs ne se contentaient pas de valoriser les scénarios comme les fondements et principaux déterminants de la valeur des films. En rejetant les discours de certains producteurs assimilant le cinéma à une industrie, ils contribuaient à l'importation dans le monde du cinéma de l'« économie inversée » du champ littéraire²¹. Par exemple, en 1936, John Howard Lawson opposait aux méthodes de la grande industrie imposées par les producteurs la promesse d'un cinéma comme forme de création individuelle²². En 1945, au nom du Syndicat des auteurs-scénaristes, Henri Jeanson distinguait le cinéma comme art du scénariste d'une industrie aux « marchandises bâclées » et à la division du travail relevant de « l'anarchie organisée »²³.

En revendiquant le statut d'auteur, certains scénaristes ont également œuvré au développement du nationalisme cinématographique²⁴. Cela s'observe tout particulièrement en France, pays dont la position centrale dans la République mondiale des lettres contrastait avec le déclassement dans les échanges

²¹ Sur la logique de l'économie inversée du champ littéraire, voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit. Sur le développement de cette logique dans le champ cinématographique, voir Julien Duval, *Le Cinéma au XX^e siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, Paris, CNRS Éditions, 2016. Sur la contribution des luttes de définition des auteurs de cinéma à la différenciation de la valeur esthétique et commerciale des œuvres, voir Jérôme Pacouret, « Qu'est-ce qu'un (auteur de) film ? Prétendants au statut d'auteur et autonomisation du cinéma avant les années 1960 (États-Unis-France) », *Biens Symboliques / Symbolic Goods*, n° 4, 2019.

²² "Revision of Copyright Laws. Hearings Before the Committee on Patents. House of Representatives. Seventy-Fourth Congress. Second Session", 1936, p. 492-521.

²³ Henri Jeanson, « Lettre du syndicat des auteurs-scénaristes », *Le Film français*, n° 37, 10 août 1945.

²⁴ Sur le développement du nationalisme cinématographique, voir Christophe Gauthier, « Le cinéma des nations : invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910-années 1930) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 51, n° 4, 2004, p. 58-77.

cinématographiques internationaux²⁵. Certains y virent une raison de plus de valoriser les scénarios et les scénaristes. En 1920, l'enquête déjà citée 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 public²⁶. 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 profondes²⁷ ». Dès lors, les « éditeurs » de films, c'est-à-dire les producteurs, devaient « convoquer les écrivains dignes de ce nom, les initier à une mise en scène cinématographique et 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 enterre 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'humanité²⁸. »

Cette même conception des films comme expression des écrits a été défendue au moment des négociations qui menèrent à la loi du 11 mars 1957 et au Copyright Act de 1976. Dans un article paru en 1945 dans *Le Film français*, Henri Jeanson écrivait que le scénario était le « fondement du film », que le sujet était primordial et qu'il était difficile de réaliser un mauvais film sur la base d'un bon scénario²⁹. La même année, au sein de la Commission de la propriété intellectuelle préparant la loi sur le droit d'auteur, les présidents de la SACD et de la SGDL présentaient la fabrication d'un film comme la création d'une œuvre littéraire « passée du domaine écrit au domaine visuel³⁰ ». Vingt ans plus tard, lors des auditions parlementaires consacrées au projet de Copyright Act, le président et la directrice de la guild des scénaristes assimilaient le cinéma à une forme d'édition³¹.

²⁵ Sur la centralité de Paris dans les échanges littéraires internationaux, voir Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

²⁶ Lyonel Robert, « Les enquêtes du film. Le scénario », art. cit.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Marcel Pagnol, *Cinématurgie de Paris*, *op. cit.*, p. 55.

²⁹ Henri Jeanson, « Lettre du syndicat des auteurs-scénaristes », art. cit.

³⁰ « Travaux 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, p. 86.

³¹ "Copyright Law Revision", Hearings before Subcommittee n° 3 of the Committee on the Judiciary, House of Representatives, 1965, p. 308-314.

Conversions, adaptations et confrontations entre le cinéma, la littérature et le théâtre

Les scénaristes qui ont revendiqué le statut d'auteur de cinéma l'ont donc fait en se comparant à des écrivains et à des dramaturges, tout en valorisant une écriture spécifiquement cinématographique. Leur point de vue sur la valeur des films avait pour fondement diverses relations entre le cinéma, la littérature et le théâtre. Les sociétés de production cinématographiques ont commencé à solliciter des écrivains pour l'écriture de scénarios à la fin de la première décennie du XX^e siècle et surtout dans la deuxième³². Leurs savoir-faire furent utiles au développement du format du « long métrage », qui nécessitait des scénarios plus complexes. À partir des années 1910, des sociétés françaises et américaines ont également 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. Des scénarios furent écrits par des romanciers à succès comme Marc Mario, Léon Sazie, Guy de Téraumont, Paul Féval fils et Jules Mary. En 1914, la société Universal annonçait qu'elle employait des auteurs populaires comme Booth Tarkington, Eugene Rhodes, William McCloud et Arthur Stringer. Cinq ans plus tard, la société Goldwyn créait la filiale *Eminent Authors*, employant des écrivains et écrivaines reconnues comme Gertrude Atherton, Mary Roberts Rinehart, Rupert Hughes, Elmer Rice et Maurice Maeterlinck.

Parallèlement, les adaptations de livres et de pièces se sont multipliées, et cela à diverses fins : faciliter la production de long métrages et de films parlants, tirer profit de la notoriété acquise par des écrivains et œuvres littéraires, éviter les réprobations morales, légitimer le cinéma par rapport au théâtre et attirer un public bourgeois. Alors que deux sociétés avaient produit trois adaptations de livres et de pièces en 1907, 15 sociétés en ont produit 53 en 1914³³. Pendant la même période, les sociétés américaines ont commencé à

³² 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 ; 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 ; 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.

³³ Alain Carou, *Le Cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre (1906-1914)*, *op. cit.*, p. 344-354.

produire de nombreuses adaptations de classiques, puis de best-sellers et de romans d'aventure comme ceux de Gene Stratton-Porter et de Jack London³⁴. 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 Broadway³⁵. 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 pièces³⁶.

Alors qu'une fraction d'entre eux étaient déjà reconnus comme auteurs et propriétaires des œuvres dans le cadre de leurs activités littéraires et théâtrales, on peut comprendre que les scénaristes aient refusé qu'on les prive de ce statut dans le cadre de l'activité nouvelle que constituait le cinéma, d'autant plus que ce dernier jouissait à l'époque d'une moindre légitimité artistique. Mais si elles étaient propices à ce qu'ils se définissent comme des auteurs, les relations entre le cinéma et d'autres disciplines artistiques ont également nourri les résistances qu'ils rencontrèrent de la part d'autres prétendants au statut d'auteur.

Pour commencer, les scénaristes n'étaient pas les seuls professionnels à pouvoir prétendre au statut d'auteur du fait de leurs activités parallèles ou antérieures. Nombre de metteurs en scène avaient également travaillé pour le théâtre et écrit des pièces ou des romans³⁷. Plus encore, des producteurs et des réalisateurs se sont définis comme les seuls auteurs des films en insistant sur les spécificités du cinéma par rapport au théâtre et à la littérature. Si des scénaristes valorisaient une écriture spécifiquement cinématographique, les autres prétendants au statut d'auteur leur reprochèrent de subordonner le cinéma à la littérature et au théâtre. Par exemple, en 1925, Germaine Dulac 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 littérature³⁸ ». Des producteurs et réalisateurs se sont également définis comme des auteurs 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 défendait l'attribution des

³⁴ Richard Fine, *West of Eden. Writers in Hollywood, 1928-1940*, *op. cit.*, p. 43-70.

³⁵ Marguerite Chabrol, *De Broadway à Hollywood. Stratégies d'importation du théâtre new-yorkais dans le cinéma classique américain*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 64.

³⁶ Colin G. Crisp, *The Classic French Cinema, 1930-1960*, Bloomington, London & New York, Indiana University Press & I.B. Tauris, 1997, p. 290.

³⁷ Voir Alain Carou, « De l'usage de l'idée d'auteur dans l'histoire de la production cinématographique », *art cit.* ; Colin G. Crisp, *The Classic French Cinema, 1930-1960*, *op. cit.*, p. 330 ; 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.

³⁸ Germaine Dulac, « Le véritable esprit du septième art », *Le Soir*, 16 avril 1925.

œuvres aux producteurs en distinguant leur travail d'adaptation de celui de « simples traducteurs³⁹ ». Expliquant qu'un film adapté d'une pièce ou d'un roman devait avoir sa propre intégrité, King Vidor affirmait que le réalisateur avait le droit de changer tout ce qui pouvait être amélioré dans l'œuvre adaptée⁴⁰.

Les scénaristes rencontrèrent aussi des résistances de la part de critiques. Tout comme les prétendants au statut d'auteur et à la suite d'écrivains comme Canudo⁴¹, les critiques de cinéma définirent le cinéma comme un art distinct des autres, ce qui leur permettait de faire valoir des compétences qui les distinguaient de critiques d'autres disciplines artistiques. 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 reprochait à la « vieille garde » des critiques de théâtres réputés, comme Walter Prichard Eaton, d'analyser le cinéma comme ils analysaient leur « vieil art » et comme un « drame d'intérieur » plutôt que comme une nouvelle forme d'art plus proche de la musique⁴². À la majorité des critiques de l'époque, Henry MacMahon opposait un texte de James Shelley Hamilton distinguant le cinéma du théâtre, valorisant *Naissance d'une nation* comme une œuvre de D. W. Griffith et estimant que tous les films de ce dernier excellaient et se distinguaient les uns des autres.

Dès les années 1930, de nombreux critiques de cinéma ont privilégié l'attribution des films aux réalisateurs. En France, cette vision a été promue dans des publications comme *La Revue du cinéma*, *L'Écran français*, *Cinémonde*, *Les Cahiers du cinéma* et *Positif*⁴³. Aux États-Unis, c'était le cas dans des revues comme celle du *National Board of Review*, *Experimental cinema*, puis *Hollywood Quarterly*, *Film Quarterly* et *Film Culture*. Dès 1937, le célèbre critique américain Gilbert Seldes considérait que l'idée préférée des critiques était que le réalisateur était central dans la fabrication des films⁴⁴. Un bon film ne pouvait être la reproduction d'un roman ou d'une pièce car l'essence du cinéma n'était

³⁹ « Notre enquête. Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Et le droit d'auteur est-il applicable à ce nouvel art ? », art. cit.

⁴⁰ King Vidor, *King Vidor on Film Making*. New York, David McKay Company, 1972, p. 225-226.

⁴¹ Fabio Andreazza, *Canudo et le cinéma*, Paris, Les Nouvelles Éditions, 2018.

⁴² Henry MacMahon, "The Art of the Movies", *New York Times*, 6 juin 1915 ; Raymond J. Haberski, *It's Only a Movie! Films and Critics in American Culture*. Lexington, University Press of Kentucky, 2001, p. 30-32.

⁴³ Voir Colin G. Crisp, *The Classic French Cinema, 1930-1960*, op. cit., p. 233-240.

⁴⁴ Gilbert Seldes, *The Movies Come from America*, New York, Charles Scribner's sons, 1937, p. 72.

pas le dialogue mais le mouvement⁴⁵. À ce titre, Gilbert Seldes craignait un cinéma poétique écrit par des poètes. Il revenait plutôt au réalisateur d'assurer l'unité et la qualité de l'adaptation d'un livre ou d'une pièce, en refusant de tourner des scénarios qui lui étaient proposés comme achevés.

Le créateur, l'entrepreneur et l'exécutant : le point de vue des scénaristes sur leurs collaborateurs

La conception des œuvres cinématographiques défendue par les scénaristes était associée à une vision particulière de la division du travail. Par opposition à des producteurs et des réalisateurs présentant l'écriture du scénario comme une activité collective, les porte-paroles des écrivains et scénaristes ont valorisé la scénarisation en tant que création individuelle. Ils n'eurent de cesse de critiquer les modifications apportées à leurs scénarios lors de la production des films. En 1936, lors d'une audition parlementaire consacrée à la réforme du *copyright*, Ben Lucian Barman critiquait les changements apportés aux titres, aux histoires et aux personnages de ses romans adaptés au cinéma⁴⁶. Lors des mêmes auditions parlementaires, l'écrivaine Mateel Howe Farnham déplorait qu'à peine deux lignes de son roman aient été conservées par l'adaptation⁴⁷. Dans un article paru en 1945 dans *Hollywood Quarterly*, un cofondateur de la guilde des scénaristes dénonçait un scénario modifié au détriment de sa valeur historique et politique⁴⁸. La même année, au nom du syndicat des scénaristes français, Jean-Paul Le Chanois écrivait 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 préparation⁴⁹. »

Les scénaristes ont également dévalorisé ou invisibilisé le reste du personnel. Lorsqu'ils évoquaient les producteurs, les réalisateurs et 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'art. Les producteurs furent sans conteste le groupe professionnel le plus critiqué par les scénaristes. Alors que les producteurs se présentaient comme

⁴⁵ Gilbert Seldes, "The Vandals of Hollywood", *The Saturday Review of Literature*, 17 octobre 1936.

⁴⁶ "Revision of Copyright Laws. Hearings Before the Committee on Patents. House of Representatives. Seventy-Fourth Congress. Second Session", 1936, p. 1005-1042, p. 499-502.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 507.

⁴⁸ Lester Cole, "Unhappy ending", *Hollywood Quarterly*, n° 1, 1945, p. 80-84.

⁴⁹ Jean-Paul Le Chanois, « L'importance du scénario dans la création des films », *Le Film français*, n° 37, 10 août 1945.

des chefs d'orchestres et des auteurs, les porte-paroles des scénaristes et des écrivains les assimilaient à des entrepreneurs trop souvent mus par le seul appât du gain. En 1935, le scénariste André Lang affirmait qu'en choisissant le sujet, le metteur en scène et les acteurs, le producteur ne faisait pas œuvre d'auteur, mais plutôt d'« animateur » ne participant pas à la création « spirituelle effective » de l'œuvre⁵⁰. Un an après, John Howard Lawson déplorait le pouvoir acquis par des “*executives*” qu'il tenait responsables de l'industrialisation du cinéma parlant et des défauts moraux et esthétiques des films⁵¹. Dix ans plus tard, un autre membre du conseil d'administration de la guilde des scénaristes dénonçait les dirigeants de l'industrie hollywoodienne motivés par le seul profit et y sacrifiant à la fois les œuvres des auteurs et les intérêts du public⁵².

L'attitude des scénaristes vis-à-vis des metteurs en scène fut plus ambivalente. Marcel Pagnol et Robert Sherwood ont salué le développement du cinéma parlant en tant qu'opportunité de remettre en cause la division du travail cinématographique et ses rapports de force⁵³. 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 de mauvaises compagnies de théâtre. Leur gloire tenait moins à leur intelligence – peu développée – qu'à un sens du bluff utile pour séduire des employeurs illettrés. Avec le cinéma parlant, le réalisateur était tenu de consacrer un minimum d'intelligence à la préparation des scènes. Quant au scénariste, il gagnait une responsabilité au moins égale à celle du réalisateur et équivalente à celle de l'auteur d'une pièce de théâtre. En 1936, John Howard Lawson déclarait aux parlementaires que le réalisateur avait dominé la division du travail cinématographique jusqu'à l'émergence du cinéma parlant en 1928⁵⁴. À 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.

D'autres scénaristes valorisèrent néanmoins la contribution du réalisateur. En 1935, Charles Spaak attribuait « 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 scène⁵⁵ ». L'attitude des

⁵⁰ « Qui est l'auteur d'un film ? », *Pour vous*, n° 354, 29 août 1935.

⁵¹ Voir “Revision of Copyright Laws”, rapport cité, p. 492-521.

⁵² Lester Cole, “Unhappy ending”, art. cit.

⁵³ Marcel Pagnol, *Cinématographie de Paris*, op. cit. ; R. E. Sherwood, “Renaissance in Hollywood”, art. cit.

⁵⁴ Voir “Revision of Copyright Laws”, rapport cité.

⁵⁵ « Qui est l'auteur d'un film ? », art. cit.

organisations de scénaristes français a changé pendant la seconde moitié des années 1940. En 1945, alors que débutaient les négociations qui menèrent à la loi du 11 mars 1957 sur le droit d'auteur, les présidents de la SACD et de la SGDL refusaient encore le statut d'auteur aux metteurs en scène⁵⁶. Ils assimilaient ces derniers à des metteurs en scène de théâtre ou à des techniciens, au même titre que l'opérateur photographe et le découpeur. À 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 au scénariste, au réalisateur et au compositeur⁵⁷.

Pouvoir, faisceaux de tâches et cumul des postes des prétendants au statut d'auteur

Sans surprise, les producteurs et les réalisateurs ne partageaient pas le même point de vue sur la division du travail cinématographique. Comme les scénaristes, leurs concurrents se définirent comme des auteurs en valorisant leurs propres tâches et en dévalorisant celles des autres groupes professionnels. Ces luttes montrent que l'attribution des films ne peut être analysée comme une simple conséquence de la division du travail entre auteurs et non-auteurs.

⁵⁶ « Travaux de la commission de la propriété intellectuelle », Office professionnel des industries, arts et commerces du livre, 1944-1945, p. 78-79.

⁵⁷ 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 Ferdinand. 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 scénariste. Le délégué général de la SACD Jean Matthyssens a déclaré avoir convaincu Marcel Pagnol de la contribution des réalisateurs à l'esthétique d'un film. À 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. Voir Louis Chavance, « Naissance et histoire d'une fédération. La Fédération internationale des Auteurs de Films », *Cahiers du cinéma*, n° 14, 1952 ; Carlo Rim, *Mémoires d'une vieille vague*, Paris, Ramsay, 1999, p. 271 et 276 ; Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy et Vincent Pinel, *L'Auteur Du Film. Description d'un combat*, Lyon, SACD, Actes Sud, Institut Lumière, p. 137.

L'attribution des films résulte de luttes d'imposition de représentations de la division du travail.

Reste que le statut d'auteur n'est pas indépendant de la répartition effective des tâches et du pouvoir entre les groupes professionnels participant à la fabrication des films – sans quoi les prétendants au statut d'auteur auraient été plus nombreux. Plusieurs caractéristiques des métiers de scénariste, de producteur et de réalisateur étaient propices à ce qu'ils se définissent et soient reconnus comme des auteurs. Ces caractéristiques peuvent être identifiées en comparant leurs « faisceaux de tâches » avec ceux d'autres groupes professionnels n'ayant pas revendiqué le statut d'auteur. On présentera ici quelques propriétés distinctives des postes des prétendants au statut d'auteur, sans prétendre à l'exhaustivité.

Pour commencer, les scénaristes bénéficiaient du fait que leur activité était assez semblable à celle de dramaturges et d'écrivains déjà reconnus comme des auteurs dans leurs propres champs. Cette activité se distinguait des métiers du « personnel de renfort » d'autres champs artistiques (comme les accessoiristes et les maquilleurs) voire de métiers existants hors des mondes de l'art (comme celui d'électricien ou de chauffeur). Les luttes des scénaristes pour l'obtention du statut d'auteur ont donc été doublement déterminées par les relations entre le cinéma, la littérature et le théâtre : en raison des comparaisons entre ces disciplines qui ont servi à (dé)valoriser les films et leurs auteurs ; du fait des points communs entre les tâches des scénaristes et celles des auteurs d'autres champs.

Par ailleurs, l'activité des scénaristes était moins « parcellisée », répétitive et standardisée que celle d'autres travailleurs et travailleuses dont les tâches varient peu de films en films. La non-standardisation des tâches des scénaristes rend possible et même nécessaire la prise de nombreuses décisions affectant les caractéristiques distinctives des œuvres, au prisme desquelles les critiques et spectateurs apprécient leur valeur. Bien qu'il varie pour chaque film, le travail d'un scénariste nécessite la maîtrise de « conventions » cinématographiques⁵⁸. La maîtrise de ces conventions, et parfois leur subversion, implique que les scénaristes soient familiers des propriétés les plus communes des films, ce qui les distingue de travailleurs pouvant *a priori* exercer leurs métiers sans jamais se rendre au cinéma (comme les menuisiers, les comptables, voire les costumières et les décoratrices). À la différence cette fois des cameramen, des preneurs de sons et de la plupart des acteurs, la scénarisation peut influencer l'ensemble des films plutôt que certaines scènes ou éléments seulement (comme le son ou l'image). Pour finir, la scénarisation d'un film pouvait, au moins en théorie, être

⁵⁸ Sur la notion de convention artistique, voir H. S. Becker, *Les Mondes de l'art*, *op. cit.*, p. 53-58 et 64-88.

assurée par une seule personne. Cette individualisation potentielle était propice à la valorisation d'un film comme résultat du talent ou du génie singulier d'un auteur.

D'autres caractéristiques des tâches cinématographiques ont nourri les résistances rencontrées par les scénaristes de la part d'autres prétendants au statut d'auteur. Leurs revendications ont été desservies par le fait que bien des scénarios étaient écrits par plus d'un scénariste. Pour mieux justifier l'attribution des films aux réalisateurs, Frank Capra expliquait que l'écriture était une expression personnelle et une activité solitaire, *sauf à Hollywood*, où l'on écrivait pour, et parfois avec, des producteurs, des réalisateurs et des stars⁵⁹. Entre outre, les scénaristes n'avaient pas le monopole des postes propices aux revendications du statut d'auteur. Les producteurs et les réalisateurs se distinguaient eux aussi par leurs usages de conventions cinématographiques et par leurs tâches non-standardisées, individualisables et pouvant affecter bien des éléments des œuvres.

Les luttes de définition des auteurs de films ont été structurées par la répartition des tâches, mais aussi des coopérations et du pouvoir entre les groupes professionnels. Davantage que les scénaristes, les producteurs et les réalisateurs collaborent avec un grand nombre de participants à la fabrication des films, et notamment avec d'autres groupes dominants les hiérarchies professionnelles (les acteurs, les monteurs, les opérateurs et autres « chefs de postes »). Les producteurs et les réalisateurs revendiquèrent le statut d'auteur en faisant valoir leur pouvoir sur le reste du personnel. La répartition du pouvoir entre les producteurs, les scénaristes et réalisateurs variait selon les films, en fonction de la reconnaissance et du succès acquis par chacun de ces collaborateurs⁶⁰. Toutefois, les scénaristes étant nombreux à regretter les modifications apportées à leurs scénarios, on peut penser qu'ils étaient rarement en mesure d'imposer leur volonté aux producteurs et aux réalisateurs. Cette asymétrie de pouvoir était également favorisée par le fait que les films étaient souvent tournés en l'absence des auteurs de leurs scénarios.

Pour finir, les inégalités de reconnaissance entre les prétendants au statut d'auteur de film ont été structurées par le cumul des postes de producteur, de scénariste et de réalisateur. Des historiens et des sociologues comme Philippe Mary ont déjà noté que la reconnaissance des cinéastes de la Nouvelle Vague avait été favorisée par le cumul des postes de scénariste et de réalisateur⁶¹. Ce

⁵⁹ Frank Capra, *The Name above the Title. An Autobiography*, New York, Da Capo Press, 1997, p. 147-148.

⁶⁰ Voir David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *The classical Hollywood cinema*, *op. cit.*, p. 325-329 ; Colin G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, *op. cit.*, p. 267-284.

⁶¹ Voir Philippe Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

phénomène était déjà assez fréquent lors des décennies précédentes. Comme l'ont constaté Alain Carou et Xavier Loyant, la double activité de scénaristes-metteurs en scène fut l'une des conditions de création de la Société des auteurs de films en 1917⁶². L'écriture et la réalisation ont connu une nouvelle phase de spécialisation avec le passage au cinéma parlant. 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 films⁶³. Entre 1937 et 1957, seuls 3 des 19 films français primés par le prix Louis Delluc et au Festival de Cannes n'étaient pas crédités d'un réalisateur-coscénariste⁶⁴. Le statut de réalisateur-scénariste était plus rare aux États-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. Parmi eux, King Vidor, Frank Borzage, John Ford et Howard Hawks. C'est aussi le cas de tous les présidents de la guilde des réalisateurs des années 1930 aux années 1960, à l'exception de John Cromwell et Delbert Mann.

Le cumul des postes de scénariste et de réalisateur fut encouragé par des scénaristes. En 1945, Raymond Chandler et 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 scénaristes⁶⁵. Le premier écrivait que le plus beau compliment à faire à un scénariste hollywoodien était qu'il était trop doué pour se contenter d'écrire. Le second disait croire 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... ». Ainsi, les asymétries de pouvoir et de reconnaissance entre scénaristes et réalisateurs s'autoalimentaient et se creusaient en encourageant le passage à la réalisation des scénaristes qui en avaient la possibilité – en un cercle vertueux ou vicieux selon les points de vue.

Avant de conclure, rappelons que les caractéristiques de la division du travail cinématographique évoquées ici ne sont pas suffisantes pour expliquer l'attribution des films à tel ou tel groupe professionnel. D'une part, les métiers

⁶² 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. 64 ; Xavier Loyant, *La Société des auteurs de films (1917-1929)*, Paris, Thèse de l'École des chartes, 2009

⁶³ Colin G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, *op. cit.*, p. 310-311.

⁶⁴ Ces données et les suivantes ont été récoltées sur l'Internet Movie Database.

⁶⁵ Raymond Chandler, "Writers in Hollywood", *The Atlantic*, novembre 1945 ; Alain Ferrari (dir.), *Le Poing dans la vitre : Scénaristes et dialoguistes du cinéma français*, Lyon, Actes Sud, 2006, p. 260-261.

des prétendants au statut d'auteur font l'objet de représentations antagonistes, qui ne leur associent pas les mêmes contributions à la valeur des films. D'autre part, certaines caractéristiques de leurs métiers étaient partagées par d'autres, comme ceux des monteurs et des opérateurs. Pour des raisons qui ne pourront être expliquées ici, ces deux groupes se sont valorisés en contestant l'attribution des films à une seule personne, ou au contraire en se plaçant comme au service du réalisateur⁶⁶.

Ainsi les premières décennies de lutte des scénaristes pour le statut d'auteur peuvent être considérées comme le long commencement d'une dépossession ou d'une appropriation manquée. Les scénaristes et les auteurs de livres et de pièces adaptées ont joué un rôle majeur dans l'importation de la fonction-auteur dans le monde du cinéma, que ce soit à travers leurs procès et négociations autour de la propriété des films, la constitution d'organisations défendant les droits des auteurs, la promotion dans la presse d'une conception des films comme œuvres d'auteurs, leurs savoir-faire adaptés d'autres disciplines et les singularités de leurs écritures. Par leur travail et leur défense d'une écriture spécifiquement cinématographique, les scénaristes ont également œuvré à l'assimilation du cinéma à un art et à son autonomisation par rapport à d'autres champs artistiques.

Mais l'importation de la fonction-auteur s'est également traduite par un déclasserment *relatif* des scénaristes⁶⁷. Le statut d'auteur fut revendiqué par des producteurs et des réalisateurs reprochant aux scénaristes de subordonner le cinéma à la littérature, valorisant leurs propres contributions aux scénarios et

⁶⁶ Voir Nancy Naumburg (dir.), *Silence ! On tourne. Comment nous faisons les films*, op. cit., p. 191-192 et 230-231 ; 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 ; 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 », *1895*, 2011, vol. 65, n° 3, p. 82-89.

⁶⁷ On insiste sur le caractère relatif de ce déclasserment. Bien que leur capital symbolique soit globalement inférieur à celui des réalisateurs et des acteurs de premiers rôles, les scénaristes comptent parmi les groupes les plus haut placés dans les hiérarchies professionnelles (pendant la période étudiée comme par la suite). Cela se vérifie dans l'attention dont ils bénéficient de la part des critiques et d'autres instances de consécration cinématographique. Sur le plan juridique, les scénaristes se sont vu reconnaître le statut de coauteur par la loi française et divers droits économiques et artistiques par la convention collective de la *Writers Guild of America*. Si ce groupe est très dispersé dans l'échelle des rémunérations, les plus chanceux des scénaristes français gagnaient plusieurs centaines de milliers d'euros par film au début des années 2010. En revendiquant le statut d'auteur et en dénonçant leur déclasserment, les scénaristes contribuaient, eux-aussi, à la dévalorisation et à l'invisibilisation d'autres groupes professionnels.

minimisant l'importance de ceux-ci dans la fabrication des films. Les luttes de définition des auteurs de films furent structurées par les relations entre le cinéma et d'autres champs, ainsi que par la répartition des tâches, des postes et du pouvoir entre les groupes professionnels du cinéma. Pour l'étude du déclassement d'un groupe professionnel, et plus généralement des hiérarchies professionnelles des mondes de l'art, cet article encourage ainsi à prêter attention aux luttes de classement interprofessionnel, à la répartition du travail et aux interdépendances entre les hiérarchies de différents champs.



Bibliographie

“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.

« 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.

“Revision of Copyright Laws. Hearings before the Committee on Patents”, House of Representatives, 1936.

« Travaux 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.

Jeux d'auteurs, mots d'acteurs. Scénaristes et dialoguistes du cinéma français. 1930-1945, Paris, Institut Lumières & Actes Sud, 1994.

ANDREAZZA Fabio, *Canudo et le cinéma*, Paris, Les Nouvelles Éditions, 2018.

AUBERGÉ Maurice, « 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 Lumière & Actes Sud, 1994, p. 69-74.

BECKER Howard S., *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006.

- BORDWELL David, STAIGER Janet et THOMPSON Kristin, *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985.
- BOUR Armand, « Pour la suprématie du scénario », *Le Film*, vol. 5, n° 98, 28 janvier 1918, p. 7-13.
- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.
- CARLO RIM, *Mémoires d'une vieille vague*, Paris, Ramsay, 1999.
- CAPRA Frank, *The Name above the Title. An Autobiography*, New York, Da Capo Press, 1997.
- CAROU Alain, *Le Cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre (1906-1914)*, Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2002.
- CAROU Alain, « 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.
- CASANOVA Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- CHABROL Marguerite, *De Broadway à Hollywood. Stratégies d'importation du théâtre new-yorkais dans le cinéma classique américain*, Paris, CNRS Éditions, 2016.
- CHANDLER Raymond, "Writers in Hollywood", *The Atlantic*, novembre 1945.
- CHAVANCE Louis, « Naissance et histoire d'une fédération. La Fédération internationale des Auteurs de Films », *Cahiers du cinéma*, n° 14, 1952.
- COLE Lester, "Unhappy ending", *Hollywood Quarterly*, n° 1, 1945, p. 80-84.
- CRISP Colin G., *The Classic French Cinema, 1930-1960*, Bloomington, London & New York, Indiana University Press & I.B. Tauris, 1997.
- CRISP Colin G., "The Rediscovery of Editing in the French Cinema, 1930-1945", *Histoire & Mesure*, 1987, vol. 2, n° 3, p. 199-214.
- DENIS Sébastien, « À la recherche du monteur. La lente émergence d'un métier (France, 1895-1935) », *1895*, 2011, n° 65, n° 3, p. 52-81.
- DULAC Germaine, « Le véritable esprit du septième art », *Le Soir*, 16 avril 1925.

- DUMITRU Speranta, « Qu'est-ce que le nationalisme méthodologique ? Essai de typologie ». *Raisons politiques*, n° 54, 2014, p. 9-22.
- DUVAL Julien, *Le Cinéma au XX^e siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, Paris, CNRS Éditions, 2016.
- FINE Richard, *West of Eden. Writers in Hollywood, 1928-1940*, Washington & Londres, Smithsonian Institution Press, 1993.
- FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1968], in *Dits et Écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001.
- GAUTHIER Christophe, « Le cinéma des nations : invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910 - années 1930) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 51, n° 4, 2004, p. 5-77.
- HABERSKI Raymond J., *It's Only a Movie! Films and Critics in American Culture*. Lexington, University Press of Kentucky, 2001.
- Institut Dourdin (dir.), *Étude du marché du cinéma*, Paris, CNC, 1958.
- JEANCOLAS Jean-Pierre, MEUSY Jean-Jacques et PINEL Vincent, *L'Auteur du film. Description d'un combat*, Lyon, SACD, Actes Sud, Institut Lumière, 1996.
- JEANSON Henri, « Lettre du syndicat des auteurs-scénaristes », *Le Film français*, n° 37, 10 août 1945.
- LOYANT Xavier, *La Société des auteurs de films (1917-1929)*, Paris, Thèse de l'École des chartes, 2009.
- MACMAHON Henry, « The Art of the Movies », *New York Times*, 6 juin 1915.
- MARY Philippe, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.
- MAUGHAM Somerset, « On Writing for the Films », *North American Review*, n° 213, 1921, p. 670-675.
- MORRISSEY Priska, « 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 », *1895*, 2011, vol. 65, n° 3, p. 82-89.
- NAUMBURG Nancy (dir.), *Silence ! On tourne. Comment nous faisons les films*, Paris, Payot, 1938.

- PACOURET Jérôme, *Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Copyright, droit d'auteur et division du travail (années 1900-2010)*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Gisèle Sapiro, EHESS, 2018.
- PACOURET Jérôme, « Qu'est-ce qu'un (auteur de) film ? Prétendants au statut d'auteur et autonomisation du cinéma avant les années 1960 (États-Unis – France) », *Biens Symboliques / Symbolic Goods*, n° 4, 2019.
- PACOURET Jérôme, *Les Droits des auteurs de cinéma. Sociologie historique du copyright et du droit d'auteur*, Paris, Fondation Varenne, 2019.
- PAGNOL Marcel *Cinématurgie de Paris*, Paris, Éditions de Fallois, 1991.
- PERRENOUD Marc, « Éditorial. Entre l'art et le métier, l'émulsion symbolique », *Sociologie de l'art*, 2012, vol. 21, n° 3, p. 9-18.
- PERRENOUD Marc et BLOIS Géraldine, « Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme ? Variations autour d'un concept et de ses prolongements », *Biens Symboliques / Symbolic Goods*, 2017, n° 1.
- ROBERT Lyonel, « Les enquêtes du Film. Le scénario », *Le Film*, février 1920, vol. 6, n° 168.
- ROSTEN Leo C., *Hollywood. The Movie Colony, the Movie Makers*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1941.
- SELDES Gilbert, « The Vandals of Hollywood », *The Saturday Review of Literature*, 17 octobre 1936.
- SELDES Gilbert, *The Movies Come from America*, New York, Charles Scribner's sons, 1937, p. 72.
- SHERWOOD Robert E., « Renaissance in Hollywood », *American Mercury*, avril 1929, n° 16, p. 431-437.
- VIDOR King, *King Vidor on Film Making*. New York, David McKay Company, 1972.
- WIMMER Andreas, GLICK SCHILLER Nina, "Methodological nationalism and beyond: nation–state building, migration and the social sciences", *Global Networks*, vol. 14, n° 2, 2002, p. 301-334.